

«INREMEABILIS ERROR»:
IL LABIRINTO NELL' OPERA DI D'ANNUNZIO –
D'ANNUNZIO NEL LABIRINTO DELLA SUA OPERA

Tesi di laurea
presentata alla
Facoltà di Lettere
dell' Università di Zurigo
da —

KATHARINA MAIER-TROXLER
di — Zurigo

con l'approvazione del
Prof. Georges Güntert

ADAG Administration & Druck AG

Zurigo 1980
—



«INREMEABILIS ERROR»:
IL LABIRINTO NELL' OPERA DI D'ANNUNZIO –
D'ANNUNZIO NEL LABIRINTO DELLA SUA OPERA

Tesi di laurea
presentata alla
Facoltà di Lettere
dell' Università di Zurigo
da

KATHARINA MAIER-TROXLER
di Zurigo

con l'approvazione del
Prof. Georges Güntert

ADAG Administration & Druck AG

Zurigo 1980



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Indice

Nota introduttiva	1
note	6
"Labirinto" e "forse": una premessa	9
note	17
Il motivo del giardino chiuso	23
note	34
Il motivo dei fiori	37
note	52
Il motivo della pioggia	56
note	75
Il motivo dello specchio	80
note	93
Il tesaurizzatore metamorfico e l'ape nell'ambra (Conclusione)	96
note	114
Bibliografia	126



Da qualche tempo assistiamo ad un vero revival dell'Immaginifico. Riviste illustrate, italiane ed estere, propongono servizi documentari sul Vittoriale - bagno e 'Officina' del Poeta, la nave 'Puglia' e il velivolo di Vienna -, frugano nei suoi clamorosi amori, offrono magari qualche nuovo aneddoto intorno all'avventura fiumana. E la traduzione italiana di una recente biografia francese del Poeta (1) promette ai lettori, in copertina, "notizie inedite, confidenze di prima mano, pettegolezzi vetrioleggianti, citazioni, lettere, memorie di illustri ignoti naufragati nel gorgo del Vate".

Altrettanto numerosi sono gli interventi sui giornali anche più stimati: recensioni della messa in scena zeffirelliana della Città Morta a Firenze (1975) o della rappresentazione del Ferro al Vittoriale (agosto 1977); commenti alla versione cinematografica dell'Innocente (ultimo film di Visconti, presentato al Festival di Cannes del 1976); cenni alle non poche mostre dedicate al periodo fin de siècle ("Eleonora Duse e la sua epoca", Asolo, 1974, "D'Annunzio nella sua epoca", mostra fotografica, Gardone Riviera, 1976). E le grandi case editrici pubblicano carteggi, taccuini e abbozzi di libri del Poeta finora inediti o rari, ristampano in edizione tascabile le sue opere più importanti: D'Annunzio è tornato di moda.

Né mancano voci critiche. François Bondy, p.es., in un articolo apparso sul settimanale tedesco Die Zeit (9 gennaio 1976) e intitolato "La resurrezione di D'Annunzio - il superuomo sta per diventar di nuovo oggetto di idolatria" (2), ritiene che questa nuova manifestazione di interesse per D'Annunzio non sia altro che "pura e semplice moda", culto troppo ingenuo come quello di allora: poeti come Verga, Svevo o Pirandello non avrebbero certo bisogno di "effetti nostalgici" per rimaner presenti; l'atteggiamento acritico di D'Annunzio nei confronti della retorica, la sua mancanza d'ironia verso se stesso come di ogni senso di umorismo in genere permetterebbero già d'intravedere i limiti di questa sua rinascita.

Che D'Annunzio non abbondasse proprio in ironia e autocritica, si sa. Ma ciò non basta ad attribuire la sua rivalutazione alla mera riscoperta del gusto liberty. Certo, nella scia delle tendenze culturali nostalgiche è aumentato anche il numero degli scritti su D'Annunzio, e possiamo persino segnalare l'apparizione di una nuova (o meglio: rinnovata) rivista dannunziana (Quaderni del Vittoriale, 1, 1977 sgg.), edita (come già i Quaderni Dannunziani) dalla Fondazione del Vittoriale degli Italiani, e corredata di uno specifico notiziario culturale e bibliografico. E non dimentichiamo i numerosi Convegni di studio e Tavole rotonde dedicati ai più svariati problemi del testo dannunziano (3). La critica attuale (4) sembra però ben cosciente della necessità di discernere il mito dall'uomo e di puntualizzare il rapporto tra scrittore inimitabile e scrittura imitativa. D'Annunzio viene sottoposto ad un riesame senza pregiudizi e incontra quel disincantato interesse con cui guardiamo l'opera d'arte diventata "storica".

Pietro Pancrazi, nel 1939, al cospetto del "cadavere ancora caldo del Poeta" (5), scrisse che "le ultime generazioni avevano preso a considerare D'Annunzio, ora come un capitolo di storia letteraria lontana, ora come un capitolo di storia civile vicina, ma non più come uno scrittore vivo di quelli che per davvero si leggono" (6). Poi, tra il centenario della sua nascita (7) e il quarantesimo anniversario della sua morte (8), si sono moltiplicate le testimonianze di un atteggiamento più pacato, più equilibrato di fronte al "problema D'Annunzio". Ora che sembra superato anche "quel capitolo di storia civile", D'Annunzio è tornato tra "quelli che per davvero si leggono": scrittore "vivo" sì, ma che vien letto con un "interesse storico per l'operazione tecnica in atto" (9). La tendenza ad estendere l'attenzione al contesto storico dell'opera dannunziana si manifesta sia nella ricerca concreta delle sue fonti linguistiche, tematiche e culturali (10) che nell'analisi dell'incidenza dannunziana sul linguaggio poetico del Novecento (11), analisi che viene a confermarci, d'altronde, la famosa formula montaliana dello inevitabile "attraversamento" di D'Annunzio, coniata nel '51 per valutare la poesia di Gozzano: "Colto, intrinsecamente colto se anche di non eccezionali letture, ottimo conoscitore dei suoi limiti, naturalmente dannunziano, ancor più naturalmente disgustato del dannunzianesimo, egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad attraversare D'Annunzio per approdare a un territorio suo, così come, su scala maggiore, Baudelaire aveva attraversato Hugo per gettare le basi di una nuova poesia." (12)

Obiettivo primo di certa critica recente - quella linguistica - è stata la definizione di queste "basi" della "nuova poesia", e il metodo più fertile quello che si propone di dimostrare la sopravvivenza di D'Annunzio, sintomatica o almeno sporadica, in poeti come Luzi, Campana, Corazzini, Ungaretti o lo stesso Montale (Mengaldo). I risultati di questo tipo di indagini sono infatti stati sorprendenti, anche per i poeti decisamente e dichiaratamente antidannunziani. Soltanto che si rischia di ridurre il D'Annunzio ad un mero fornitore di innovazioni lessicali, tesaurus di nuovi moduli metrici e ritmico-sintattici, senza tener conto della sua innegabile personalità di poeta. In questo senso sarebbe più giusta, più atta a cogliere il complesso messaggio poetico, una critica che estendesse le concrete sperimentazioni stilistiche di una Noferi (si pensi alla sua felice valutazione della poesia 'alcionia') o di un Cecchi (che ha "lanciato" il D'Annunzio 'notturno' (13)) alla totalità dell'opera dannunziana per arrivare, insomma, ad una visione d'insieme, accogliendo un suggerimento del Contini quando questi afferma che "i procedimenti selettivi sembrano i meno appropriati alla critica dannunziana", e che "il compito più equo della critica sullo scrittore" è quello di "esplicitare l'unità dannunziana" (14).

Tutto D'Annunzio era già il titolo dell'impressionante libro del De Michelis (15), e di tutto D'Annunzio discorre anche la Marabini Moevs (16), in specie della sua ambientazione filosofico-culturale. Più atte ad "esplicitare l'unità dannunziana" sono però le pagine di Ezio Raimondi comprese nella Storia della Letteratura Italiana a cura di Cecchi/ Sapegno (17): mentre egli abbozza in poche ma giuste parole l'evoluzione del poeta e il divenire della sua opera, partendo da un paio di testi particolarmente espressivi citati per segnare l'itinerario del poeta, il suo discorso interpretativo mette a fuoco il punto critico e ciò nonostante centrale della poetica dannunziana: l'intimo bisogno e la immutata intenzione stilistica di identificare arte e vita, di far confluire il reale col fittizio:

Già per il giovanissimo poeta di Canto Novo che riesce ad inserirsi negli ambienti culturali e nei salotti eleganti della Roma liberty, "vita e letteratura cominciano a confondersi insieme secondo la logica sia pure provinciale di quello che più avanti si chiamerà divismo" [p.7], e il cronista mondano del "Fracassa", del "Fanfulla" e, soprattutto, della "Cronaca Bizantina", coglie l'occasione di "sperimentare la propria forza di assimilazione e di risonanza

all'interno di un museo letterario non dissimile, in fondo, da un grande magazzino di merci nuove, di 'cose belle' da scoprire e da mettere in commercio" [p.10]. - L'amore tra il poeta e la Duse sarà poi uno di quei casi in cui "è difficile distinguere il reale dal fittizio, l'autentico dal costruito, tanto più quando i protagonisti non possono spogliarsi della letteratura che hanno nel sangue, dei ruoli che sentono di avere l'uno rispetto all'altro" [p.19], e il drammaturgo tribuno, deputato di estrema destra per il collegio di Ortona e autore di opere teatrali come la Città Morta o il Sogno d'un mattino di primavera, sente un "legame assai stretto fra l'attualità della vita civile e i miti di un teatro moderno quale voleva apparire il suo, e come lo sognava poi la Duse" [p.21], mentre più tardi il Comandante di Fiume cercherà, in quella "coreografia politica", "uno stile di vita" [p.38]. Ma le dimensioni estetico-esistenziali dell'arte-vita o vita-arte appaiono con tutte le loro conseguenze nella solitudine di Gardone quando la letteratura si rivela "l'ultimo monumento a se stesso insieme col Vittoriale" [p.40]: "Per il Narciso senile del Libro segreto la vita e la letteratura si univano soltanto nell'atto dello scrivere, nella semplice certezza di una mano che passa fruscando sulla carta, nella immediatezza di una solitudine fisica che si fa segno e suono della materia in un universo di istanti senza correlazione interna", "in uno spazio che si sgretola, che non riesce più a ordinarsi" [p.43]. E Raimondi conclude con una citazione del Libro Segreto, a riprova della natura fondamentalmente narcisistica di una letteratura che, in ultima analisi, non ha mai cercato altro che la ripercussione edonistica in se stessa o per se stessa: "l'espressione è il mio unico modo di vivere, esprimermi esprimere è vivere" [p.77].

Ma uno dei più validi contributi ad un riesame complessivo dell'Opera Omnia lo fornisce il Contini stesso con il capitolo dannunziano della sua già citata antologia (18). Anche lui insiste sul fatto che D'Annunzio cerca di "prolungarsi, con la totale coerenza palese nella sua carriera, e senza alcuna interruzione di continuità, in attività pragmatica": non è soltanto l'atleta, il guerriero, il condottiero, ma anzitutto "l'adoratore e celebratore del proprio artificio nel momento stesso del fare poetico, il degustatore (e con ciò stesso interruttore) della propria vitalità e felicità." (19) La nota introduttiva, il commento e la scelta dei testi riportati concorrono a dare un ritratto giusto ed equilibrato del Poeta, e la precisa e abile sfaccettatura dell'interpretazione fa trasparire "il problema o, si dica pure, il dramma del D'Annunzio": "la

morbosa coscienza di rappresentare una parte nell'istante medesimo della recita, o sotto un'altra luce la pretesa di elaborare pezzi da antologia nel momento preciso dell'esprimersi." (20)

Vita continuata nell'opera - opera intrecciata di vita: la concezione binomia dell'arte dannunziana è stata al centro anche delle nostre riflessioni. Ci siamo proposti di puntualizzare la portata letteraria di una tale poetica e di trovare, più che una formula, una forma di discorso critico che, tra descrittiva e deduttiva, possa valere, anche fuor di metafora, per "tutto D'Annunzio".

Il nostro saggio parte da indagini di tipo tematico, ed esamina con particolare attenzione testi in cui appaiono il motivo del labirinto o motivi affini (il giardino, l'hortus conclusus ecc.). Si tratta di un motivo-chiave, importante sia per la sua ricorrenza che per la sua presenza decisiva anche nei singoli scritti. Ma non solo: il labirinto si è rivelato, nel corso delle nostre ricerche testuali, per di più emblema eloquente di tutta la produzione poetica dannunziana: selva inestricabile, affascinante ma minacciosa anche per chi la creò. Come elemento tematico esso percorre e struttura tutta l'opera di D'Annunzio, ma il suo significato va traslitterato anche ad un livello interpretativo generale: il labirinto diventa simbolo della creazione letteraria dannunziana in complesso. Ed è questo il risultato del nostro tentativo di "esplicitare l'unità dannunziana". (21)

- (1) Philippe JULIAN, L'Annunzio, Roma, Tattilo Editrice, 1974, apparso prima, nel 1971, presso la Librairie Arthème Fayard. - Più riuscita perché meno pettegola la biografia di Piero CHIARA, Vita di Gabriele D'Annunzio, Milano, Mondadori, 1978.
- (2) "D'Annunzio's Auferstehung. Der Ueberlebensgrosse ist in Gefahr, noch einmal Kultfigur zu werden". Bondy pensa, tra l'altro, alla sopracitata biografia di Julian.
- (3) Quaderni del Vittoriale, diretti da Giuseppe LONGO e Emilia MARIANI (condirettore). La rivista si propone, nel suo primo numero (febbraio 1977) come "documento dell'attività della Fondazione e del sempre crescente interesse intorno all'opera e alla figura di Gabriele d'Annunzio". Alcuni fascicoli sono di tipo monografico, o riproducono il testo delle relazioni tenute ad uno dei Convegni presso il Vittoriale: D'Annunzio e il cinema (n.4, agosto 1977: Atti della Tavola Rotonda su: "D'Annunzio e il dannunzianesimo nel cinema italiano"); D'Annunzio il testo e la sua elaborazione (n.5-6, novembre-dicembre 1977: Atti del Convegno dei giorni 22 e 23 settembre 1977); D'Annunzio nella cultura dei paesi slavi (n.7, gennaio-febbraio 1978: Atti del Convegno dei giorni 7 e 8 ottobre 1977); Il XL della morte di D'Annunzio (n.8, marzo-aprile 1978: in occasione dell'anniversario celebrato al Vittoriale il 18 marzo 1978); Carteggi inediti di D'Annunzio (n.10, luglio-agosto 1978); Il teatro di D'Annunzio (n.11, settembre-ottobre 1978).
- (4) Per la storia della critica dannunziana, cfr. Giuseppe FERRARI, L'Annunzio, Palermo, Palumbo, 1977 (Storia della critica.28) e Giorgio LUTI, "Situazione della critica dannunziana", Quaderni dannunziani 58-59, 1969, 14-23 (relazione svolta al Vittoriale, durante la Tavola Rotonda per il XXX anniversario della morte di D'Annunzio), poi, con una postilla, nel suo volume La cenere dei sogni. Studi dannunziani, Pisa, Nistri-Lischi, 1973, pp.113-51.
- (5) Giorgio LUTI, La cenere dei sogni, cit., p.117 sg.
- (6) Pietro PANICOLA, Studi sul D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1933, p.14 sg. (citato anche da LUTI, loc. cit.).
- (7) cfr. i volumi miscelanei: AA.VV., Gabriele d'Annunzio nel primo centenario della nascita, Roma, 1963, e AA.VV., L'arte di Gabriele d'Annunzio. Atti del Convegno Internazionale di studio, Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori, 1968.

(8) Per le celebrazioni presso il Vittoriale, cfr. Quaderni del Vittoriale 8, 1978.

(9) cfr. LUTI, La cenere dei sogni, cit., p.132.

(10) Pensiamo ad un Mario PRAZ, alle sue dotte e suggestive note al testo dannunziano nell'antologia da lui curata (Gabriele D'ANNUNZIO, Poesie, Teatro, Prose, a.c. di Mario PRAZ e Ferdinando GERRA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966), ma anche a ricerche come quelle di Ezio RAIMONDI, "D'Annunzio e il simbolismo", saggio apparso prima su Strumenti Critici 28, ottobre 1975, 309-47, e poi negli Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973, D'Annunzio e il simbolismo europeo, a.c. di Emilio MARIANO, Milano, il Saggiatore, 1976, pp.25-64.

(11) Si veda p.es. Aldo ROSSI, "D'Annunzio e il Novecento", Paragone (Letteratura) 222, 1968, 23-54 e 226, 1968, 49-93; ma soprattutto Pier Vincenzo MENGALDO, "Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano", in: Ricerche sulla lingua poetica contemporanea, Padova, Liviana, 1966, 21-72 (Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano. 1), pp.169-259, e in: Atti della Tavola Rotonda: D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento, Quaderni Dannunziani 40-41, 1972, 32-63, ora compreso nel volume: Pier Vincenzo MENGALDO, La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale, Milano, Feltrinelli, 1975, pp.13-106.

(12) Eugenio MONTALE, "Gozzano, dopo trent'anni", in: Sulla Poesia, a.c. di Giorgio ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, p.62 (apparso prima su Lo Smeraldo a.V., n.5, 30 settembre 1951, 3-8, poi come saggio introduttivo a Guido GOZZANO, Poesie, Milano, Garzanti, 1960). Cfr. anche Giorgio LUTI, La cenere dei sogni, cit., p.135 sg.

(13) Adelia NOFERI, L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana, Firenze, Vallecchi, s.d. [ma 1944]. - Emilio CECCHI, "Esplorazione d'ombra", in: Ritratti e profili, Milano, Garzanti, 1957, pp.248-76 (il saggio risale al 1939), e "Il 'Notturmo' e l' 'Esplorazione d'ombra'", Lettere italiane 15, 1963, 427-33.

(14) Gianfranco CONTINI, Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968, Firenze, Sansoni, 1968, p.324 sg. - La nota introduttiva si può leggere anche in: Gianfranco CONTINI, Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei, Firenze, Sansoni, 1978, pp.48-60.

Al Contini dobbiamo inoltre una microscopica analisi dell'antico francese del Dit du Sourd et Muet: "Vita macaronica del francese dannunziano", in: Esercizi di lettura, Torino, Einaudi, nuova ed. 1974, pp.274-85 (ma l'articolo risale al 1937).

(15) Eurialo DE MICHELIS, Tutto D'Annunzio, Milano, Feltrinelli, 1960.

(16) Maria Teresa MARRASINI M. ENN, Gabriele d'Annunzio e la poetica della fine del secolo, L'Aquila, Japadre, 1976. - Un primo approccio alla selva dannunziana può essere il D'Annunzio della Garzanti di 1974, ma Letteratura Italiana. Studi e Testi, vol. IX, t.I, Il Novecento, Bari, Laterza, 1976, pp.119-225 (e come volumetto autonomo della Letteratura Italiana Laterza, LIL 58, Bari, Laterza, 1976), oppure la "guida" di LAFFI/ NARDI, Gabriele d'Annunzio, Firenze, La Nuova Italia, 1974. - Si vedano inoltre le sezioni "la vita", "profilo storico-critico dell'autore e dell'opera" e "guida bibliografica" in: Gabriele d'ANNUNZIO, Poesie, a.c. di Federico RONCORONI, Milano, Garzanti, 1978, pp.VII-CXCIV.

(17) Ezio RAIMONDI, "Gabriele d'Annunzio", in: Storia della letteratura Italiana, direttori: Emilio CECCHI e Natalino SALERNI, vol.III: Il Novecento, Milano, Garzanti, 1969, pp.3-84.

(18) Gianfranco CONTINI, Letteratura dell'Italia unita, cit.

(19) ibid., p.234.

(20) ibid. - L'importanza di questo contributo continiano è sottolineata anche da LUTI, La cenere dei sogni, cit., pp.141-44.

(21) A risultati non molti dissimili dai nostri è pervenuto l'autore di un saggio Gabriele d'Annunzio, la vita e l'opera, a cura di Massimiliano Boni, D'Annunzio, Bologna, Massimiliano Boni, 1978.

"Labirinto" e "forse": una premessa

Per "labirinto" s'intende quel "luogo pieno di vie tanto dubbie, e tanto intrigate, che chi v'entra non trova modo a uscire" (1) - quella "leggendaria opera architettonica, di pianta ingegnosa e complicata al punto da rendere impossibile, o assai difficile, il rintracciarne l'andamento" (2). La parola è già usata da scrittori antichi come Erodoto, che parla di "labirinto" nella sua descrizione della tomba faraonica di Hawara, considerata una delle "sette meraviglie" del mondo, o Plinio, nella sua menzione della tomba etrusca di Porsenna, presso Chiusi (3). Ma più numerosi sono i riferimenti al palazzo di Cnosso, nell'isola di Creta: La leggenda del Minotauro rinchiuso nella sua prigione labirintica è infatti molto diffusa - l'ingegnosa costruzione di Dedalo, l'impresa eroica di Teseo, l'aiuto prestatogli da Arianna si trovano evocati nell'Odissea, nell'Eneide, nelle Metamorfosi ovidiane (4). Il mito, com'è noto, ebbe molta fortuna anche nel Medioevo e sino al giorno d'oggi. Innumerevoli opere celebrano il leggendario architetto ed inventore per la sua eccezionale ingegnosità artistica, o fanno l'elogio della forza e del coraggio di Teseo. Le varie epoche caricano gli episodi cretesi dei più svariati significati allegorici o morali: La cultura medievale ravvisa nel mostro mitologico emanazioni diaboliche, il suo vincitore è spesso indicato come "figura Dei", e l'episodio di Icaro viene ricordato per mettere in guardia contro chi, presumendo troppo, perde il senso del limite (5). Nella letteratura emblematica cinquecentesca il labirinto appare soprattutto come simbolo ammonitore contro i vizi e piaceri vani, o come concettosa esortazione alla prudenza: chi troppo si lascia trascinare dai sensi, rischia di perdere le altre facoltà umane (6). L'evoluzione della simbologia labirintica segna ed evidenzia le idee che gli uomini, nel tempo, si sono fatte del destino, di Dio, della libertà umana.

Dedalo non è soltanto il creatore del noto simbolo labirintico, "riduzione del mistero universale a uno schema enigmatico" (7): anche il filo donato da Arianna a Teseo è opera di Dedalo, come pure è invenzione sua la danza del labirinto con cui Teseo celebrò, insieme alla schiera dei giovani scampati alla morte, la sua vittoria sul Minotauro (8). Tutti i lavori dedalei rivelano l'ingegnosa astuzia dell'artista, la sua propensione all'inganno: Virgilio parla del "mille viis ... dolum" della danza che finge e simula in forma di giravolte intricate i meandri del labirinto, Ovidio mette in rilievo l'intenzione

con cui Dedalo "conduce in errore" ("ducit in errorem, implet innumeras vias" - "tanta est fallacia tecti") (9). La "fallacia" della danza manifesta chiaramente l'intrinseca problematica del labirinto: artificio intellettuale per chi lo creò - luogo di smarrimento tra ciò che è e ciò che appare per chi si espone al suo fascino fondamentalmente alogico. Il labirinto diventa "metafora conciliatoria del calcolabile e dell'incalcolabilità del mondo" (10).

* *

*

Il mito del labirinto è importante anche nell'opera dannunziana: come frequenza tematica, come assunzione a simbolo per la resa psicologica dei protagonisti. D'altra parte, il linguaggio di D'Annunzio è talmente denso, talmente ricco di riferimenti interni (suoni che richiamano altri suoni, immagini che evocano altre immagini, allusioni ad opere anteriori) da costituire un tessuto veramente labirintico con tutti i suoi intrecci e nodi: un vero e proprio "tessuto connotativo".

Quale sarà l'atteggiamento di D'Annunzio di fronte al suo scritto, al suo labirinto? Riuscirà a dominarlo, per vederlo infine come manifestazione delle libertà combinatorie, emblema del trionfo sul casuale - o si perderà invece nelle tortuosità dei percorsi, incapace di evitare il rischio dell'"inremeabilis error"? (11)

"Inremeabilis error" è voce virgiliana e si riferisce al labirinto di Creta (12), e Virgilio parla anche di "inextricabilis error" (13). D'Annunzio riprende tutti e due i sinonimi: all'"inextricabilis error" del Libro Ascetico (14) e all'"errore inestricabile" del Libro Segreto (15) corrispondono "l'errore/... inremeabile" della Fedra (16) e l'"inremeabile carcere arborea" del Fuoco (17).

Sotto "il cielo di Vergilio" (18) si svolge anche un episodio chiave del Forse che sì, forse che no, quello della visita alla Reggia di Mantova: i protagonisti, errando "di soglia in soglia, d'andito in andito, di stanza in stanza, per l' inremeabile ruina" dell'appartamento ducale (19), scoprono la camera del labirinto, che prende il suo nome dal soffitto decorato, appunto, a forma di labirinto e che reca in lettere d'oro su fondo blu l'iscrizione "forse che sì, forse che no". Quest'"emblema parlante" (20) commemora - così

la leggenda (21) - un'avventura occorsa al duca Vincenzo Gonzaga: il duca, fatto prigioniero in occasione della spedizione del 1601 contro i turchi, sarebbe riuscito a liberarsi trovando l'uscita del labirinto in cui i suoi nemici lo tenevano rinchiuso (22). Le lettere dorate dell'iscrizione hanno inizio all'entrata esterna del soffitto labirintico e percorrono come il filo di Arianna i meandri dell'intreccio, ripetendo le parole "forse che sì, forse che no". L'ultima parola, quella che immette al centro, è un "sì". La tessera centrale dell'emblema reca i nomi di Dedalo e di Teseo: l'intenzione dell'accostamento è chiara: si vogliono celebrare le virtù del duca elevandolo al livello ideale dei suoi eroi. Tutti e tre hanno vinto il labirinto, tutti e tre sono arrivati al centro.

Ora l'arrivo al centro di un labirinto comporta sempre una mutazione essenziale: in molte rappresentazioni pittoriche si scorge in fondo al labirinto un albero (in un giardino recintato), una sorgente, una torre o anche uno specchio (23), immagini che stanno a indicare la rinascita (24), l'illuminazione, la scoperta di Dio o di sé stessi.

La trasformazione dell'io, scrive Marcel Brion (25), trasformazione che si effettua nel centro del labirinto e che si conferma a piena luce alla fine del percorso di ritorno, indicherà "la victoire du spirituel sur le matériel" et, en même temps, de l'éternel sur le périssable, de l'intelligence sur l'instinct, du savoir sur la violence aveugle".

Si può parlare di una "vittoria dello spirituale sul materiale" anche per l'eroe dannunziano? L'Autore di Forse che sì paragona il suo protagonista ai personaggi mitologici, e la loro impresa a quella di Paolo Tarsis (anche lui costruttore e pilota d'un "ordigno dedaleo"):

"D'improvviso rientravano nell'azzurro e nell'oro, riudevano la melodia dominante, rivedevano splendere il più lungo giorno.

-Forse, forse, forse...

Verso l'oro e l'azzurro ella aveva levato la faccia; e la sua stessa anima era diffusa sul suo capo ricca e inestricabile, effigiata nelle sue mille ambagi. Ella leggeva con gli occhi torbidi la parola spaventosa inscritta innumerevoli volte, tra le vie dedalee, nei campi oltremarini.

-Forse, forse, forse." (26)

Chi legge l'iscrizione è Isabella Inghirami, e l'insistenza parossistica della "parola spaventosa" - già apparsa in apertura del romanzo - corrisponde

perfettamente alla situazione psicologica della protagonista: "tutto è gioco", tutto è "forse". Tanto il "gioco" quanto il "forse" appartengono al dominio del caso, potere irrazionale cui possono essere riferiti certi avvenimenti imprevedibili. E Isabella ha paura: la "parola spaventosa" del soffitto sembra ridestare in lei la coscienza di non saper dominare la propria sensualità "senza cerchio senza limite senza tempo come il male dell'essere e la malinconia della terra" (27): l'anima di Isabella è "inestricabile" come le "vie dedàlee".

A Paolo essa dice: "Pensate che io sono il vostro più gran pericolo, Tarsis." (28). Sin dal periodo dell'Invincibile (29) e dell'Innocente si va riassodando l'importanza dell'elemento superomistico per lo sviluppo dell'eroe dannunziano, che si sente stimolato all'azione soprattutto dal pericolo: l'eroe, il vero "nobile", è "più forte delle cose, convinto che la personalità supera in valore tutti gli attributi accessori" (30). Anche la donna amata può essere sentita come tale: una Nemica che bisogna sopprimere per conquistare e riaffermare la propria superiorità "spirituale". (31)

Osservato da questa angolazione, il labirinto della sensualità femminile del Forse che si appare insieme prigionia e spinta alla liberazione, sfida e riprova della virilità vincitrice. Quindi non tanto la donna come tale, bensì la donna-pretesto antagonistico è per l'uomo dannunziano una necessità assoluta (32). L'eroe è costretto a esporsi costantemente ai pericoli del labirinto per confermare a sé stesso la sua capacità di liberarsene.

Così si spiega anche il fatto che è proprio Paolo a nutrire il desiderio selvaggio della donna e a guidarla per le vie dedàlee dei sensi. Leggiamo, ancora nel capitolo della visita alla Reggia mantovana:

"Ella aveva in sommo della gola l'atroce pulsazione della sua vita. Perduta era dentro di sé, fuori di sé. - Dove siamo? Si fa sera?

Egli l'aveva ancora presa per la mano come per condurla; e dentro di sé e fuori di sé era perduto. Camminavano sul loro stesso tremito come su una corda tesa e oscillante." (33)

Vedremo dunque che Paolo si addentra progressivamente nella zona pericolosa: la sensualità femminile diventa per l'eroe situazione labirintica. Al momento della visita mantovana non si può ancora sapere se egli riuscirà a liberarsene: "forse che sì, forse che no".

"Perché, Isa, tra l'uno e l'altro 'Forse' c'è un ramoscello e non un'ala, non la tua ala, Tarsis? L'ala di Dedalo o il filo di Arianna?", chiede il fratello della donna leggendo "il motto inscritto negli intervalli dello scolpito errore" (34). Isa non lo sa, e neanche Paolo. Solo alla luce dello svolgimento ulteriore dei fatti si vedrà che al prigioniero non occorre soltanto un filo di Arianna, ma anche un paio d'ali: l'eroe - nuovo Teseo - ha bisogno dell'amore perché in lui si sviluppi la volontà di liberarsene - anche Arianna fu abbandonata in Nasso - , ma ha bisogno anche dell'ingegnosità e del coraggio estremo dell'artefice alato (35): la reinterpretazione superomistica del mito cretese è perfetta. (36) Alla fine del romanzo, infatti, Paolo si sentirà libero: Isabella impazzisce, la donna è distrutta, l'eroe "supera gli orrori e le turpitudini d'una violenta passione nell'ebbrezza del volo" (37): con un motto virgiliano - "nunc ipsa vocat res. Hac iter est" (38) - egli inizia e poi supera l'ultima prova, quella che fa rinascere in lui "la volontà di vivere, la volontà di vivere per vincere" (39). All'emblema iniziale del romanzo, lo "scolpito errore" della reggia mantovana, subentra e fa contrappunto quello che glorifica la vittoria dell'alato eroe: "Altam supra volat Ardea nubem" (40). Inutile insistere sul fatto che "Ardea" non è solo il nome dato al velivolo vincitore, ma anche quello dell'uccello che nella favola ovidiana rinasce dalle ceneri dell'omonima "città guerriera dei Rutuli" (41) - Forse che si vuol essere la storia del superamento del labirinto.

A livello della storia raccontata quindi, la tensione che si manifesta fra il "sì" e il "no" dell'iscrizione sul soffitto mantovano, si scioglie veramente con quel "sì" dell'imboccatura centrale. Il "forse" che aveva dominato tutto l'intricato cammino finalmente dà luogo alla certezza del "sì" vincitore: l'influenza del caso è vinta.

È evidente che l'Autore s'identifica con il suo personaggio. Le "gare aeree" che fa fare a Paolo sono riflessi delle sue stesse ansie di volo, e l'amore per Isabella Inghirami corrisponde alla sua avventura con la contessa Giusini (42). L'opera è quasi la prosecuzione della vicenda esistenziale dell'Autore, il "vas spirituale" suggellato (43), la "fiala [che] rende dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta" (44). E i legami tra vicenda esistenziale e vicenda poetica sono spesso strettissimi. Quando D'Annunzio esalta la vittoria di Paolo Tarsis, esalta - e glorifica - anche sé stesso.

D'Annunzio, dunque, "mette tutto sé nel suo artificio" (45) - eppure la vittoria del personaggio non è identica alla vittoria dell'Autore: superare il labirinto, frapporre la necessaria distanza fra sé e il dèdalo, per lo scrittore significa il dominio sulla sua materia, con i mezzi adatti alla sua impresa.

Dèdalo fugge dal labirinto con le ali che ha inventato e costruito. Gli architetti medievali che lasciavano i loro nomi nel labirinto del pavimento di una chiesa ne facevano in tal modo l'emblema della loro corporazione (46). Lo scrittore D'Annunzio, invece, nell'affermare la vittoria sulla materialità con il volo liberatore del suo personaggio non l'ha affatto vinta: la sua liberazione deve manifestarsi sul piano della creazione letteraria: la sua "gara" è, appunto, la scrittura.

"Forse che sî, forse che no" anche per l'Autore, dunque. E lo scopo della presente ricerca è essenzialmente quello di individuare fino a che punto D'Annunzio riesca ad eliminare il "forse" ed a escludere il "no" dal tessuto labirintico che egli stesso ha creato mediante il suo linguaggio.



Il carattere labirintico dell'arte dannunziana è stato posto in risalto già dal Croce, in un saggio apparso nel 1903 (47). Il Croce parte da un'analisi complessiva del "primo D'Annunzio" (sull'"ultimo D'Annunzio" egli tornerà - e con un giudizio assai negativo - nel 1935 (48)), e sottolineando la fragorosa ridondanza delle immagini cui corrisponde, d'altra parte, un'estrema povertà d'ispirazione ("i libri del D'Annunzio, in qualunque foggia si presentino, sono proprio come le varie vivande della beccafaccsa marchesana di Monferrato; le quali 'quantunque diverse fossero, non per tanto di niuna cosa erano altro che di galline'"), egli giunge al verdetto che "il D'Annunzio rimane perpetuamente in via, non giunge al punto d'arrivo, e percorre tutti i viottoli, ed ama per tutti i labirinti, e torna continuamente sui suoi passi; in modo da potersi facilmente prevedere - che non arriverà mai." (49) - Punto d'arrivo sarebbe una "vita superiore", visione purificata - idealistica - del mondo, ma ad arrivare il D'Annunzio è impedito dalla sua propria natura, dal suo sensualismo, dalla sua "intuizione pànica" insomma che gli fa "agguagliare la propria spiritualità a quella delle cose". Una critica abbastanza severa,

dunque. Ciò nonostante, in conclusione del suo saggio il Croce riduce il sopra accennato labirinto ad una piacevole "reggia d'arte", affascinante sì, ma senza pericoli, né per il poeta, né per i suoi lettori: "nella reggia d'arte, che il D'Annunzio ha costruita, e, meglio che costruita, ha decorata e ornata di oggetti rari, preziosi, squisiti, non manca qualche frutto di prede fortunate, trofei d'incursioni da conquistatore. Che cosa importa? Il complesso è ben suo, prodotto del suo particolare temperamento, della sua calda immaginazione, impressovi da per tutto il suggello dell'anima sua. Il costruttore e il decoratore di questa reggia è un savio? è un pensatore profondo e coerente? è un buon consigliere? - Non direi: ma è un poeta, e potrebbe bastare; tanto più che la specie di poeti per diritto divino è alquanto più rara di quella dei savi, dei ragionatori e dei buoni consiglieri." (50)

Il "dèmone mimetico" del D'Annunzio, i suoi "esperimenti lirici d'identificazione tra il mondo che è al di fuori della coscienza e il mondo degli stati di coscienza soggettivi" occupano un posto importante nelle considerazioni critiche del Raimondi (51): anche lui insiste sul carattere "museale" di un'arte che cerca di esornare la sua "casa" ("ho fatto di tutto me la mia casa" - così il poeta del Libro Segreto) di "ogni cosa ogni evento ogni apparenza" per arrivare alla totalità di un Gesamtkunstwerk (52). Lo stesso atteggiamento "pànico" e conquistatore di fronte alla realtà segnalato dal Croce nel giovane D'Annunzio si ritrova però ancora - se non soprattutto - nel poeta senile del Vittoriale che "ossessionato dal mito della totalità e del possesso", rimane prigioniero della propria "reggia d'arte": "Alla fine di una prodigiosa avventura letteraria, esclusa dai lucidi piaceri dell'intelligenza, ma ossessionata dal mito della totalità e del possesso, sopravvive come unico vero una poesia sospesa nel vuoto, che si specchia in se stessa nel tentativo di unire l'uomo e la natura 'in un sogno di bellezza ininterrotto', e diviene insieme oggetto, spazio illusorio di una libertà fisica dove l'arte, ricongiunta alla vita da una fatale alienazione, sogguarda la morte con il disgusto non più eroico di un opaco disfacimento." (53)

Una poetica tra "reggia d'arte" e "labirinto": anche le nostre indagini mireranno a puntualizzare il problematico rapporto tra vita e arte in D'Annunzio - rapporto per cui non esiste immagine più insinuante e nello stesso tempo più precisa, appunto, di quella crociana e raimondiana della "casa di Dedalo". Una ricerca di tipo tematico (54), l'analisi cioè di certi testi dannunziani in

cui sembrano particolarmente significativi l'uno o l'altro motivo appartenenti al campo semantico o associativo del labirinto, metterà meglio in evidenza l'intricato sovrapporsi di elementi contenutistici e soluzioni formali nella vasta produzione letteraria del Nostro: il "labirinto" nell'opera di D'Annunzio si rivelerà così indicatore della prigionia di D'Annunzio nel labirinto della sua opera.

(1) TOMMASEC, Niccolò/ Bernardo BELLINI, Dizionario della Lingua Italiana, nuovamente compilato, vol.III, parte 2, Torino, UTET, 1865.

(2) Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, Roma, Istituto dell' Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol.XXI, 1934.

(3) ERODOTO, Storie, II, 148/9. - PLINIO, Nat.Hist. XXXVI, 91. Per questi e ulteriori esempi, cfr. Paolo SANTARCANGELI, Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo, Firenze, Vallecchi, 1967, pp.78sgg. e 233sgg., in specie p.243 e pp.85/86.

(4) Odissea, XIX, v.173sgg.- Eneide, V, vv.588-591 e VI, 14-30. - OVIDIO, Metamorfosi, VIII, vv.155-176. - Cfr. SANTARCANGELI, cit., pp.241-43 e pp.42/43.

(5) Si vedano per es. le spiegazioni allegoriche di GUIDO DA PISA, Expositiones et glose super Comediam Dantis, a cura di V. Cioffari, Albany-N.Y, 1974, pp.222-23, cit. in Giorgio PADOAN, Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante, Ravenna, Longo, 1977, pp.140/41: "Allegorice autem istam fabulam sic accipimus: iste enim laberintus mundum significat, quia plenus est omni fallacia et errore. Nam mundum intrantes nesciunt exire de illo, sicut nec de laberinto tributarii pueri Athenarum. Dicitur autem laberintus a 'laboris' et 'intus', quia homo intrando illum labitur intus, ut dicetur infra, sic mundum intrantes per diversa peccata labuntur. Per Minotaurum vero qui intrantes pueros devorabat, dyabolum intellige qui animas devorat et sibi incorporat. Per Theseum autem, ducem scilicet Athenarum, accipe Christum, et per nominis interpretationem et officii dignitatem. Interpretatur enim Theseus 'bona positio', ab 'eu', quod est 'bonum', et 'thesis', quod est 'positio'; inde theseus 'bona positio'. [...]". - Del PADOAN si vedano inoltre le voci "Dedalo" e "Teseo" in: Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1976.

(6) Cfr. gli esempi allegati in Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Hrsg. von Arthur HENKEL und Albrecht SCHOENE, Stuttgart, Metzler, 1976, in specie l'emblema di Guillaume de la Perriere (1499-1565): il disegno di un labirinto circolare che negli angoli della sua quadratura reca i simboli dei quattro elementi e al centro un prigioniero umano, è accompagnato dal testo seguente: "En uolupté facilement on entre:/ Mais on en sort à grand difficulté./ Par trop uouloir obeir à son uentre,/ L'on en est pire en toute faculté./ Ce beau propos auons pour resulté,/ Du Labyrinthe auquel facilement/ L'on peult entrer: mais si parfondement/ On est dedans, l'yssue est difficile./ En uain plaisir aussi semblablement/ L'on entre tost: mais sortir n'est facile."

(7) Gustav Adolf Schlegel, Il manierismo nella letteratura. Alcunizia verbale e stilistica, (Milano, Il Fogliatore, 1967, pp. 100) (il volume apparso prima in tedesco presso l'editore Rowohlt, Amburgo 1959).

(8) VIRGILIO, Eneide, V, v.580sgg. - L'Iliade parla della danza raffigurata sullo scudo di Achille, "a quella eguale/ che ad Arianna dalle belle trecce/ nell'ampia tretta Dèdale compose./" (XVIII, vv. 1-4, nella versione di Vincenzo Monti, Torino, UTET, 1963, rist. 1971, p.552). - Cfr. SANTARCANGELI, op.cit., pp.41 e 202/03, e HOCHE, Il manierismo, cit., p.255.

(9) Eneide, V, v.580; Metamorfosi, VII, vv.1-3gg. - Cfr. HOCHE, Il manierismo, cit., p.255.

(10) W.H. MATTHEWS, Manes and Labyrinth. A general Account of their History and Developments, London 1900, cit. in: Gustav Adolf Schlegel, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg, Rowohlt, 1967, p.11.

(11) "error" anche nel senso proprio di "errare", "smarrirsi andando qua e là". Cfr. il tedesco "irren", nell'accezione doppia di "sbagliare, ingannarsi" e di "smarrirsi, andare vagando", p.e. in "die Irrfahrten des Odysseus", l'errare, gli errori, le avventure, cioè di Ulisse. - Oltre al dotto "Labyrinth", il tedesco ha anche i nomi "Irrweg" e "Irrgarten". Cfr. Paolo SANTARCANGELI, op.cit., p.71.

(12) VIRGILIO, Eneide, V, v.591.

(13) Eneide, VI, v.27: "hic labor ille domus et inextricabilis error".

(14) Prose di Ricerca..., I, p. 502; le opere di D'Annunzio verranno citate secondo l'edizione mondadoriana a 11 volumi, e con le seguenti abbreviazioni: Prose di Ricerca...: Prose I, II, III; Prose di Ricerca...: Romanzi I, II; Versi d'Amore e di Gloria: Versi I, II; Tragedie, Saggi e Misteri: Teatro I, II; Taccuini I, II.

(15) Prose II, p.792.

(16) Teatro II, p.333.

(17) Romanzi II, p.775.

(18) Prose di Ricerca..., Prose di Ricerca... (autr. irr.), Romanzi II, pp. 900 e 901.

(19) Romanzi II, pp.902 e 903.

(20) Fsn, Romanzi II, p.886

(21) Un certo Vincenzo ERRANTE, incuriosito dal romanzo dannunziano, ha fatto delle ricerche sull'origine dell'iscrizione labirintica. Dall'esame dei documenti relativi, la favola della prigionia del duca Vincenzo nel labirinto costruito dai turchi risulta "destituita di verità storica". Certo è però che il "forse che sì, forse che no" era il motto gonzaghesco applicato all'impresa contro i turchi. (V. ERRANTE, "Forse che sì, forse che no", Archivio storico lombardo , serie V, anno XLII, Milano, 1915, 15-114).

Per le varie ipotesi sull'origine del motto, cfr. anche Giuseppe FUMAGALLI, Chi l'ha detto? , Milano, Hoepli, ¹⁰1968, pp. 111-112.

Il soffitto della camera del labirinto fu riprodotto da Giuseppe CELLINI dall'edizione originale nel Fsn , Milano, Treves, 1914 (Mario PPAZ, Gabriele D'Annunzio: Poeta, Uscita, Ince , Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p.667, n.2).

(22) cfr. SANTARCANGELI, cit., pp.263/74, e Giovanni PACCAONINI, Il palazzo ducale di Mantova , Torino, RAI, 1969, p.181.

(23) SANTARCANGELI, cit., p.200.

(24) Nelle chiese cristiane, il labirinto del pavimento a mosaici rappresentava le tortuosità della vita umana. In centro la Gerusalemme celeste. I fedeli che non potevano compiere il pellegrinaggio alla Terrasanta, lo facevano nella stessa chiesa. Cfr. Gerd-Heinz WOPF, Lexikon der Symbole , Düsseldorf-Köln, Neerichs, 1971; [E. KIRSCHBAUM], Lexikon der christlichen Ikonographie , vol. 3, Friburgo, Herder, 1971; Jean CHEVALIER/ Alain GHEERBBANT, Dictionnaire des symboles , Parigi, Laffont, 1969; Heinz LABENHOF, "Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit", Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Dt. Archäolog. Inst., 78, 1963, 761-96.

(25) Léonard de Vinci , Parigi, Michel, 1952, p.202.

(26) Fsn , Romanzi II, p.882.

(27) ibid., p.872.

(28) Fsn , Romanzi II, p.872.

(29) che sarebbe poi stato il Trionfo della morte.

(30) D'Annunzio in un articolo dedicato al "caso Wagner" e apparso sulla iripana durante l'estate 1893 (ora in: Alighiero CASTELLI, Pagine disperse di Gabriele D'Annunzio , Roma, Lux, 1913, p.575); cfr. Carlo SALINARI,

Miti e coscienza del decadentismo italiano, Milano, Feltrinelli, ⁴1969, p.75
 (in un capitolo apparso prima in Nuovi argomenti, 40-42, nov. 1967 - febbr. 1968).

(31) Mario FRA, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Firenze, Sansoni, ⁴1973, pp.241 e 243.

Giorgio Aurispa, nel Trionfo della Morte, si immagina di tagliare i polsi di Ippolita già prima della catastrofe finale: "[...] per rivivere - per conquistare, bisognerebbe che io mi affrancassi dall'amore, che io mi disfaccessi della Nemica [...] ". Romanzi I, pp.873.

(32) Cfr. anche Più che l'Amore: [Corraio Brando, a Maria] "Ho camminato dentro di te con una rapidità senza respiro, di vertice in vertice. [...] Superare il pericolo non mi vale se non a superar me stesso. [...] Ora tu mi dai da respirare l'aria ch'io cerco. Tu acceleri il battito della mia vita come quel gran vento che amo, pieno di sabbia sollevata e di schiuma in lembi. Mi esalto in te come quando la volontà vinceva il dolore della carne bruta e faceva indietreggiare la morte. Tu susciti dal mio destino ancora un baleno, forse il più bello. Mi mostri in te l'altezza a cui ero nato [...]". - Teatro I, pp.1180/81.

(33) Fsn, Romanzi II, p.882.

(34) *ibid.*, p.886.

(35) Minosse avrebbe impedito a Dedalo e a Icaro la partenza da Creta, rinchiodandoli nel labirinto; ma Dedalo evase fabbricando delle ali.

(36) SALINARI, Miti e coscienza, cit., p.68, dimostra che la sensualità e la "morale eroica" sono due componenti strettamente intrecciate nel superuomo dannunziano.

(37) CONTINI, Letteratura dell'Italia unita, cit., p.100 e Scenario, cit., p.101.

(38) VIRGILIO, Eneide, IX, vv.320/21. - Forse che sì, Prose di Romanzi II, pp.1174/75. Cfr. la già citata antologia del PRAZ, p.924.

(39) Prose di Romanzi II, p.1178. - Paolo Tarsis è detto, in questa sua gara decisiva, "il superstite": il suo compagno di volo, Giulio Cambiaso, è morto in un incidente aereo, quando, nel suo tentativo di "stravincere", gli si è rotta l'elica, comparata dal D'Annunzio alla "prima penna caduta dall'omero d'Icaro sul mare" - Prose di Romanzi II, p.933; Antologia del PRAZ, p.891.

(40) Il motto è ancora tratto da Virgilio (Georgica I, 363). I due emblemi si trovano raffigurati in copertina dell'edizione Treves del 1910, e il nuovo

finale del romanzo (elaborato per l'edizione dell'"Oleandro" del 1932) torna ad insistere sulla mitica presenza della "grande Àrdea immune". Per le modifiche apportate al romanzo si veda Enrico FALQUI, "Gabriele D'Annunzio e il finale del 'Forse che sì'", ora in: Novecento letterario italiano, vol.III, Firenze, Vallecchi, 1970, pp.3-49 (ma il contributo è del 1938).

(41) OVIDIO, Metamorfosi, XIV, vv.566-580. - La "città guerriera dei Rutuli" è evocata nel Forse che sì, Prose di Romanzi II, p.1173; Antologia del PRAZ, p.922.

(42) cfr. CONTINI, Frances WINWAR (Con D'Annunzio di fuoco in fuoco , Milano, Mondadori, 1960) ed altri, ma soprattutto le coincidenze spesso testuali fra brani interi del romanzo e il diario di D'Annunzio (Solus ad Solam , Prose III; il diario, "che abbraccia un periodo di ventisette giorni - iniziato l' 8 settembre 1908 termina bruscamente il 5 ottobre, con la sola data -, rivive, riflessa nelle impressioni e nell'angoscia del D'Annunzio, la 'storia quotidiana dell'atroce sciagura' che colpì la contessa Giuseppina Mancini. Logorata dal tormento di una vita divisa fra l'abitazione coniugale e i segreti convegni con l'amante, la sensibile e debole creatura fu colta il 7 settembre da improvviso squilibrio mentale, e dopo aver vagato, con atti e gesti di folle, per le strade di Firenze dovette essere ricoverata in una Casa di cura." Cfr. Gabriele D'ANNUNZIO, Poesie - Teatro - Prose, a cura di Mario PRAZ e Ferdinando GERRA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p.851. - Il primo tentativo di volo del D'Annunzio risale al 1909.)

(43) Chimera , "Romanza", Versi I, p.515; cfr. Fuoco , Romanzi II, p.600.

(44) Piacere , Romanzi I, p.18.

(45) cfr. ibid., p.17.

(46) Dictionnaire des symboles , cit., e Hans JANTSEN, Kunst der Gotik, Amburgo, Rowohlt, 1968, p.80.

(47) ora in: Benedetto CROCE, La Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici, vol.IV, terza ed., riveduta dall'autore, Bari, Laterza, 1929, pp.7-70.

(48) "L'ultimo D'Annunzio", ora in: La Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici, vol.VI, Bari, Laterza, 1940, pp.249-263.

(49) La Letteratura della Nuova Italia, vol.IV, pp.29/30 e p.44.

(50) ibid., p.70.

- (51) Ezio RAIMONDI, "Gabriele d'Annunzio", in: Storia della Letteratura Italiana, a cura di Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO, vol. IX, Il Novecento, Milano, Garzanti, 1969, pp.3-84.
- (52) RAIMONDI, ibid., pp.55 e 58; D'ANNUNZIO, Libro Segreto, Prose di Ricerca II, pp.774 e 743.
- (53) RAIMONDI, ibid., p.58.
- (54) puramente "tematico" è il contributo di Emerico GIACHERY, "D'Annunzio e il labirinto", compreso nel suo Verga e d'Annunzio, Milano, Silva, 1968.

Il motivo del giardino chiuso

È un motivo già abbastanza complesso; gli aspetti del suo significato vengono a galla più o meno distintamente secondo la situazione in cui il motivo si presenta. Alcuni di questi tratti caratteristici si troveranno realizzati anche in altri motivi del campo tematico del labirinto.

Nel motivo del giardino chiuso c'è, anzitutto, l'idea di un recinto, di uno spazio delimitato. Etimologicamente, la voce italiana "giardino" è un prestito dal francese jardin, a sua volta rappresentante della famiglia *gart (francese) - garda (gotico) - Garten (tedesco), che tutti esprimono l'idea di una "chiusura", come pure il latino medievale gardinium, probabilmente "hortus gardinus" o "giardino chiuso". (1) Questa chiusura teoricamente può avere due funzioni: impedisce di fuggire dal recinto, oppure vieta l'accesso agli estranei. Così il giardino diventa un mondo a parte; il muro che lo circonda proibisce la comunicazione con il mondo esterno. Un brano di Forse che sī, che descrive il terzo dei quattro giardini della Reggia di Mantova lo conferma:

"-C'è in là un altro giardino, - diceva ella errando - un altro giardino.

E attraverso una grata apparve una corte ingombra di macerie e d'erbe fra mura fendute ove rimanevano tracce di ornati dipinti a nodi; e oltre le mura una zona di palude rifulse, e riudito fu lo stridjo delle rondini, e traudito fu il gracidio delle rane nel cielo nell'acqua in un solo ardore indistinto. E la straziante Estate chiamò, tra l'una e l'altra voce." (2)

Qui, il muro non è completamente cieco, c'è un vano munito di una grata che impedisce, come il muro, l'accesso al giardino, ma permette di vedere "al di là". Esiste dunque un contatto visivo fra il mondo di "fuori" e il mondo di "dentro"; i due ambienti - i due mondi - non sono completamente staccati. Chi guarda attraverso la griglia può vedere la zona da cui è escluso, e rendersi conto della tensione fra il mondo esterno e il recinto: sente le voci che chiamano nell'"ardore indistinto" del desiderio: lo stridio delle rondini, il gracidio delle rane. Ma il muro o la grata, anche se fanno intravedere il giardino, sono sempre un divieto. Chi lo raggiunge con lo sguardo, rimane deluso:

tutto è distrutto, il giardino è ingombro di macerie. In questa desolazione la voce dell'estate si fa straziante. Se lo spettatore curioso avesse resistito alla tentazione di guardare attraverso la grata, il giardino in lui sarebbe rimasto intatto. Invece guarda, e non rimangono che morti segni di quello che fu. E il giardino è muto: né saprebbe rispondere alle voci viventi delle rondini e delle rane.

Una voce comunque ci dev'essere stata, anche se ora non parla più al visitatore: la fontana:

"[...]

O antichi marmi in grandi orti romani!
Stan per logge e scalæ di balaustri,
con le lor verdi tuniche di muschi.

Negreggiano i cipressi i lecci i bussi
intorno alla fontana ove il Silenzio
col dito su le labbra è chino a specchio.

[...]

Lamenta i fati il grido del paone.
Tutto è immobilità di pietra, vita
che fu, memoria grave, ombra infinita.

[...]"

(3)

La fontana è la vita. Quando però uno sguardo curioso penetra nel giardino chiuso, essa inaridisce, muore - e l'orto è distrutto: "tutto è immobilità di pietra, vita che fu". L'intruso non potrà mai sentire la sua voce; il mormorare della fontana e lo sguardo dello spettatore sembrano escludersi a vicenda. Sopravvive soltanto il grido del pavone (o, a Mantova, lo stridio delle rondini), come se la musica fosse fuggita attraverso la breccia nel muro.

Altri versi ci confermano questo rapporto fra l'ammutolire della fontana e il monotono canto animale (4):

"Nel giardino, che al tempo dei granduchi
moderavan le stridule cesoie,
ora non altro per le lunghe noie
del giorno s'ode che il ronzar dei fuchi.

Tacciono le fontane un tempo vive,
che ridean tutte vive di zampilli.
Non altro s'ode che il cantar dei grilli
eguale e roco, ne le sere estive.

[...]"

(5)

Ma l'uomo, anche se conosce il divieto, non resiste al desiderio di penetrare nel giardino, di "possederlo" con tutti i sensi.

Qualche volta, il "giardino chiuso" sta anche per la donna non ancora o non più amata e posseduta: le Vergini delle Rocce aspettano, "ciascuna, nel suo chiuso giardino, con inquietudine colui che deve conoscerla" (6) - e Isabella, nel Forse che sī, vuole opporre all'uomo "il divieto crudo"; vuole "ridivenire un giardino chiuso, più desiderabile forse per chi ne fu espulso che per chi non mai vi penetrò [...] " (7).

L'uomo che ha intravvisto il giardino non lo dimenticherà più: la sua immagine gli rimarrà scolpita per sempre nella memoria. Ciò che ha visto, sveglia in lui il desiderio degli altri sensi - e il cerchio della sensazione si dilaterà all'infinito, palpitante: sempre più egli desidera far parte di quel mondo da cui è stato escluso, e lo vuole possedere per completo:

"Mi ricordo d'un acquazzone di marzo a Pisa. Eravamo su la Piazza del Duomo. Ci rifugiammo sotto l'architrave della porta maggiore, scrollando le goccioline. L'indugiammo ad aspettare che spiovesse. 'Imbres effugio', diceva nella porta l'emblema parlante.

[...] Premuti contro il bronzo dei battenti, incominciammo a possederlo, a mescolarci con esso.

L'umidità pareva accrescere il pregio della materia. Come fanciulli curiosi, mettevamo le dita nel fogliame di metallo [...]. Sopra di noi parlavano i simboli: 'Fons signatus, Hortus conclusus'.

Attoniti, tra il fogliame andavamo scoprendo le lucertole le lumache le rane gli uccelli i frutti, senza numero. [...]"

(8)

Le dita scorrono fra il fogliame, quasi a volersene appropriare anche col tatto, senso che l'umidità acuisce. Ma l'"hortus" è "conclusus", l'accesso impossibile, e la fontana sigillata. Le dita non scoprono altro che uccelli, rane, lumache e lucertole. Come nel brano precedente il giardino ammutolisce al contatto delle dita. La voce si sottrae ad ogni contatto fisico, la fontana sembra nascondersi ("signatus" significa infatti "sigillato", "nascosto", "casto"). Ancora una volta, questa voce e il desiderio di possesso fisico si escludono a vicenda.

"Hortus conclusus fons signatus" è un verso del Cantico dei Cantici (9): sono le parole con cui lo sposo chiama la sua sposa: "hortus conclusus, soror mea sponsa". Certe interpretazioni leggono il Cantico come dialogo fra Dio e la Vergine Maria (10): "hortus conclusus fons signatus" diventa il simbolo

della fertilità della Vergine: il principio spirituale prevale sulle leggi naturali, materiali. Il verso biblico citato è da comprendersi dunque sempre nell'ambito della dicotomia fra corporeità e spiritualità: l'accesso al giardino è possibile soltanto per chi non lo guarda, per chi non rimane accecato da desideri materiali.

D'Annunzio ci è mai riuscito? Ha mai sentito la voce del giardino?

"Giardini chiusi, appena intraveduti,
o contemplati a lungo pe' cancelli
che mai nessuna mano al viandante
smarrito aprì come in un sogno! Muti
giardini, cimiteri senza avelli,
ove erra forse qualche spirito amante
dietro l'ombre de' suoi beni perduti!" (11)

Si riconoscono i soliti elementi: l'unico accesso al giardino è il cancello, che, però, "mai nessuna mano al viandante apri"; ciò significa che il viandante non può conoscere fino in fondo quello che guarda attraverso il cancello; per lui il giardino è muto. Per di più il divieto sembra irrevocabile, anche per il futuro, come confermano i versi della settima stanza:

"[...] vasti orti recinti
che mai una divina a lo straniero
aprirà coronata di giacinti
[...]" (12)

Il viandante non varcò mai quella soglia né mai la varcherà. L'impossibilità di entrarci, espressa nelle due dimensioni temporali opposte, sembra farsi assoluta.

Comunque, fra la prima e la settima stanza qualcosa accade: "i fonti parlano sommessi" (ultimo verso della quarta stanza) e "ne l'ombra i fonti parlano segreti" (sesto verso della quinta stanza); sembra verificarsi ciò che pareva impossibile, sembra esistere un mediatore fra il mondo misterioso e segreto del giardino e il mondo di fuori: interviene una forza capace di sedare il contrasto fra il desiderio del "veggente" e la voce nascosta del recinto. Il cambiamento ha inizio col gesto della statua:

"Qual mistero dal gesto d'una grande
statua solitaria in un giardino
silenzioso al vespero si spande
[...]" (13)

Il gesto, di per sé silenzioso, è tuttavia significativo perché la statua appartiene al "concilio degli ultimi poeti" (primi versi della quinta stanza), che sembrano disporre di un giardino intatto in cui la voce della fontana non è ancora muta: la voce della fontana è la voce della poesia. (14)

Per il viandante, però, il canto della sorgente è appena percettibile, nonostante quell'intervento, come confermano i versi già citati: "i fonti occulti parlano sommessi" e "ne l'ombra i fonti parlano segreti". La percezione è così istantanea da costituire più un "sospetto" che una certezza assoluta. Anche il momento della "rivelazione" è privilegiato: è il crepuscolo, limitare tra luce ed ombra. Di giorno, il viandante, attraverso l'apertura nel muro, può guardare a lungo il giardino, ma non sente il mormorio dell'acqua, poiché l'impressione visiva diventa subito sensuale. Di notte, col buio, i suoi occhi non percepiscono più nulla, ma non essendo la sua mente accecata dal desiderio provocato dalla vista, gli par di sentire la fontana nel recinto sempre intatto. La sera invece, quando con il calar del sole le immagini a poco a poco si sfumano e i contorni perdono la loro nitidezza, comincia ad alzarsi la voce del giardino. Il crepuscolo è il momento dell'evidenza poetica simultanea dei due mondi: è ancora presente la memoria del giorno, ma già si accenna il presentimento della notte:

" [...]

tenue su la messe alta dei fiori
passa la falce de la nova luna;
ne l'ombra i fonti parlano segreti;
rare sgorgan le stelle, ad una ad una;" (15)

Alle distese di fiori che splendono nel sole, corrisponde il cielo stellato, notturno. Di giorno, il profumo dei fiori quasi offusca la mente del viandante (cfr. seconda stanza, sesto verso, e ottava stanza, primo verso); di notte, invece, le stelle splendono irraggiungibili, rarefatte, ideali. La presenza dei fiori con il loro profumo aggressivo che agisce sui sensi, esclude la voce pura della fontana: le stelle, così lontane, si sottraggono ad ogni contatto fisico: appartengono al mondo dell'immaginazione.

L'intervento dei poeti si concretizza nell'immagine del cigno che appare nella sesta stanza, diventando anch'esso elemento costitutivo del giardino chiuso. È un'immagine carica di significati tradizionali: il cigno è il compagno di Apollo, dio della luce e delle Muse. Secondo l'antica leggenda, sentendosi prossimo alla morte, canta, e non per tristezza, ma perché spera di

raggiungere presto il suo signore (16). Nel cielo stellato, il cigno ha il suo posto proprio accanto alla costellazione della Lira (17).

Il cigno può anche significare il poeta stesso; così Virgilio (di cui si trovano tante reminiscenze nell'opera dannunziana) è chiamato il "cigno di Mantova", forse sul modello di tre versi della IX Egloga che paragona, appunto, il canto virgiliano al canto dei cigni (18).

"Hortus Conclusus" riprende più esplicitamente il valore simbolico che trova la sua origine nel mito di Leda:

"un cigno con remeggio lento fende
il lago pura immagine del cielo
(desio d'amori umani ancor l'accende?
memoria è in lui del nuzial suo lito?)
e fluttua nel lene solco il velo
de l'antica Tindaride, risplende
su l'acque il lume de l'antico mito." (19)

La strofa allude agli amori di Giove con Leda, sposa di Tindaro: il dio, trasformatosi in cigno, si unì a lei, e Leda partorì i Dioscuri e la divina Elena (20). Secondo la leggenda, solo Polluce sarebbe figlio di Zeus, e Castore figlio di Tindaro. Ma Zeus, dopo la loro morte, concede ai due fratelli di non venir separati e li unisce nella costellazione dei Gemelli (21): anch'essi, dunque, hanno la loro collocazione nella volta notturna del cielo fra le stelle che "rare sgorgan [...] ad una ad una", e testimoniano, come la costellazione del Cigno, "il lume de l'antico mito" che "risplende/ su l'acque".

Particolarmente interessante, a questo proposito, la bipolarità di tutto l'ambiente evocato dai versi dannunziani; ad un lato divino si oppone un lato terreno: il lago è "l'immagine del cielo", dei Gemelli l'uno è di natura divina, l'altro uomo - e persino il puro cigno forse pensa ancora alle sue nozze con un essere non divino: "desio d'amori umani ancor l'accende?/ memoria è in lui del nuzial suo lito?"

La stessa ambiguità è presente - e in modo ancora più esplicito - nell'immagine del cigno della poesia giovanile menzionata nella n. 20: "La Romanza" ha fornito numerosi elementi a "Hortus Conclusus": c'è la bianchezza ideale del cigno, bianchezza che lo rende simile alle stelle:

"Lungo il bel fiume, taciti
muovono i cigni a schiera.
Nobili e puri, splendono
quali forme di luce." (22),

ma c'è anche il desiderio "d'amori umani" che mette in forse la stessa idealità:

"Desio d'amori umani
forse li accende ancóra." (23)

"Desio d'amori..." perché i cigni vanno verso il lido dove si nascondono le naiadi, paragonate, nella "Romanza", a "Leda Tindaride"/ che "a 'l dio Giove soppose// il bellissimo fiore / di sue membra...". E come dall'unione tramandata dal mito nacque Elena, così "ne' sogni/ de' poeti" dall'unione dei cigni e delle naiadi "un'alma prole/ nascerà da' connubii/ poi che il cigno è divino." (24)

Nonostante la continua messa in rilievo di tutta quest'ambiguità, bisogna aspettare la versione di "Hortus Conclusus" perché D'Annunzio si renda conto dell'incompatibilità dei due poli dello spirituale e del materiale, sul piano della creazione poetica. Il poeta della "Romanza" crede ancora che esista, per raggiungere l'idealità della creazione letteraria, un cammino che passi attraverso la sensualità dell'uomo senza modificarla, crede che la sua immagine ispiratrice sia uguale a quello che Elena era per il poeta dell'antichità. In altre parole, D'Annunzio è convinto che la sua vita continuata nell'opera possa coesistere con essa senza alcun distacco, senza che la vita passi in secondo piano a favore dell'opera; egli non riconosce come tale la presenza illusoria che creano le parole.

Il D'Annunzio di "Hortus Conclusus" è più cosciente della disuguaglianza, dell'irriducibile separazione tra i due mondi: il piano, ideale, del linguaggio poetico e il piano concreto dei "desiderî umani":

"Di sovrumani amori visioni
sorgono su da' vasti orti recinti
che mai una divina a lo straniero
aprirà coronata di giacinti
per lui condurre in alti labirinti
di fiori verso il triplice mistero
cantando inaudite sue canzoni."

Ciò che nella "Romanza" di Isaotta si chiama "alma prole", metafora della poesia nata nei sogni dei poeti, in "Hortus Conclusus" diventa una "visione di sovrumani amori": l'espressione rivela l'impossibilità di identificare la

propria creazione poetica con la nascita di Elena, poiché la "visione", pura allucinazione mentale o fantasia, manca di ogni realtà tangibile. Da questo punto di vista, gli amori del cigno rimangono "sovrumani", tanto inaccessibili al desiderio dell'uomo quanto lo è la sfera del cielo stellato. Il viandante, rapito per un attimo dall'illusione mitica, d'un tratto ricade nella coscienza di prima: se non è capace di superare la forza dei propri sensi, non raggiungerà mai lo stato di un dio; in altre parole, se non rinuncia alla sensualità per giungere alla creazione disinteressata e pura, rimarrà "lo straniero" cui "mai una divina aprirà" il giardino.

La particolarità di "Hortus Conclusus", sta nel fatto che l'Autore sembra consapevole dell'irriducibilità dei due piani, che dovrebbero venire, come testimonia la poesia, l'uno dopo, o, meglio, inverse dell'altro: il "viandante" "dagli occhi mortali", "folle del profumo effuso" dai fiori, non può varcare la soglia, e deve riconoscere la incapacità di creare una poesia "pura" e disinteressata. Così per lui l'"idealità mitica" sembra perduta per sempre:

"Ma quegli, folle del profumo effuso
dal cor degli invisibili rosai,
chino a la soglia come quando adora,
pieni d'un sogno non sognato mai
gli occhi mortali, giù per l'ombra esplora
nel profondo crepuscolo in confuso
il dominio silente ch'egli ignora."

Il disinteresse permetterebbe alla voce della poesia di evitare l'ammuto-lire della fontana, ma il sogno svanisce: il giardino è di nuovo un "dominio silente", e il viandante che se ne rende conto assume l'atteggiamento di chi adora: "chino alla soglia" riconosce la propria inferiorità davanti al dominio divino sconosciuto, appena intravisto. La sua creazione poetica non è un giardino chiuso intatto e "puro".

Un "giardino integro" non può aver nessun rapporto con ciò che gli è estraneo, con ciò che aspetta al di là del muro. Ora, la poesia che cerca di eguagliare, di recuperare la voce della fontana nel recinto, deve anch'essa conformarsi a quest'esigenza: non far penetrare nel suo mondo chiuso nessuna cosa che non sia ella stessa, rifiutare ogni rapporto con le "cose di fuori". Per essere "integra" e "pura", deve rinunciare alla denotazione degli oggetti cui le parole si riferiscono - per tendere a significare unicamente sé stessa.

Modello sublime della poesia "pura" è l'opera di Mallarmé, creazione tanto distante dal creatore e tanto indipendente dalla sua persona che è veramente comparabile ad un "giardino chiuso": realtà esoterica, intatta.

Anche Mallarmé ha scritto una poesia del cigno: "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" (25). Per vederla nella sua giusta luce, bisogna tener conto dello stacco rigoroso che il poeta stesso opera tra linguaggio quotidiano e linguaggio poetico (26). Il primo, la "parole brute", rap-presenta le cose che designa, crea l'illusione della loro presenza immediata. Il secondo, invece, è soprattutto fine a sé stesso: la "parole essentielle" allontana le cose e le coglie nella loro assenza, facendole scomparire dietro il linguaggio stesso (27).

Questa distinzione corrisponde a quella che Todorov (28) opera fra il "discorso transitivo" e il "discorso letterario": la specificità del "discorso transitivo" consiste nella "référence", la facoltà di comunicare i significati e di descrivere oggetti e fatti reali - il "discorso letterario" si caratterizza dalle "figure", dai rapporti e dalle corrispondenze interni del linguaggio.

In un discorso letterario, dunque, i suoni richiamano altri suoni, le parole riflettono altre parole, e, invece di riferirsi alle cose, il linguaggio, attraverso il tessuto di queste connotazioni (29), significa (soprattutto) sé stesso. È, appunto, ciò che intendono fare i versi di Mallarmé, come testimonia una lettera del poeta a Cazalis (30): "Le sens, s'il y en a un, [...] est évoqué par un mirage interne des mots même." Nel verso mallarmeano, le parole intendono creare, mediante i loro riflessi reciproci, un linguaggio che sia tema a sé stesso (31).

Il senso fondamentale di questo discorso poetico quindi non va ricercato nell'ambito dei legami con il mondo reale, ma sempre nella sfera delle "figure" (32). Così anche nella poesia mallarmeana del cigno: i campi tematici antitetici, l'opposizione fra le dimensioni temporali, le caratteristiche come la predominanza della vocale "i" (33) ecc., creano un tessuto di relazioni indipendente dalla dimensione-"référence" delle parole. Il "Cygne" (scritto con la maiuscola), omonimo di "signe", non designa più il cigno reale, ma diventa immagine astratta dell'Assoluto (34), del linguaggio che tende alla pura idealità, fermandosi a quel punto limite in cui "cygne" è

sempre "segno", ma segno vuoto, ritmico, sonoro.

Linguaggio poetico "smaterializzato", dunque, in cui i rapporti interni fra parole, suoni, figure tendono a costituire uno spazio veramente autonomo (35): "giardino chiuso" - opera "pura" che "implica la scomparsa elocutoria del poeta":

"L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase" (36)

D'Annunzio, invece, non vuole "lasciar l'iniziativa alle parole", porre al verso ideale il proprio interesse per la parte-"référence" dei segni: la sua poesia non rimanda alla "chiusura" della parola poetica, ma ad una realtà esterna, sensuale. Il congedo, infatti, con cui il Poeta di "Hortus Conclusus" si separa dalla sua creazione, manifesta con la massima chiarezza che egli abbandona il tentativo di emulare il canto della Tindaride, di staccarsi dal proprio operato. Con i tre versi finali della poesia diminuisce e si esclude quasi la possibilità di intendere "hortus conclusus" come metafora della poesia stessa: essi esprimono inequivocabilmente che il "giardino chiuso" agli occhi dell'uomo è ancora una donna, reale e viva:

"Così la prima volta io vi guardai
con questi occhi mortali. Voi, signora,
siete per me un giardino chiuso." (37)

Il passo decisivo verso la poesia "pura" dunque non si realizza: D'Annunzio non conferisce ai suoi versi la necessaria oggettività, non se ne separa veramente, non li restituisce alla virtualità impersonale cui appartiene la lingua non ancora - o non più parlata. Le cose che designano i segni del suo linguaggio non sono "presenti per assenza", e il mondo in esse non si tace.

Conseguenza necessaria di quest'atteggiamento: lo spazio in cui si affermano i rapporti delle parole, non è uno spazio "autonomo", indipendente dal mondo e dalla persona del poeta; i legami segno-cosa anzi l'attaccano irrimediabilmente al suo linguaggio e lo rinchiudono nel tessuto complesso delle multiple relazioni linguistiche. La poesia che non è "disinteressata", ermetica, diventa labirinto, dedalo di suoni ed echi, immagini ed allusioni, in cui il

poeta rimane coinvolto senza scampo.

La poesia dannunziana, benché ricca di "figure" letterarie, è un linguaggio essenzialmente labirintico: manca, appunto, la "figura" centrale, quella che assegna al discorso poetico la sua fine in sé stessa - "figura" centrale e, nello stesso tempo, "unica porta" a condurre dai "mille ambagi" di questo labirinto al "paradiso recinto" della poesia "pura". D'Annunzio avrà intraveduto quest'uscita - ma non è riuscito ad aprirla:

"[...]

furonvi orti irrigui
paradisi recinti
come labirinti
con una porta sola
e mille ambagi
[...]" (38)

- (1) BATTISTI - ALESSIO, Dizionario etimologico italiano, vol.III, Firenze, Barbera, 1951; Walter von ARTSBERG, Dictionnaire étymologique de la langue française, Parigi, Presses Universitaires de France, 1968.
- (2) Fsn , Romanzi II, p.881.
- (3) Alcyone , "L'Arca romana", Versi II, p.753.
- (4) cfr. anche Luigi TESTAFERRATA, D'Annunzio 'paradisiaco' , Firenze, La Nuova Italia, 1972, p.36.
- (5) Poema Paradisiaco , "Climene", Versi I, p.650.
- (6) Le Vergini delle Rocce , Romanzi II, p.399. L'assunzione a simbolo dell'immagine del giardino chiuso è dominante in tutto il romanzo; cfr. GIACHERY, cit., p.207.
- (7) Fsn , Romanzi II, pp.1043-44.
- (8) Notturmo , Prose I, p.246.
- (9) Cantico dei Cantici , IV, 12.
- (10) Friedrich OHLY, Hohenlied-Studien , Wiesbaden, Steiner, 1961, pp. 88/ 89.
- Il motto "Hortus conclusus" sulla porta della cattedrale di Pisa figura sotto la Nascita della Vergine, "Imbras er'fugio" e "Tons signatus" rispettivamente sopra e sotto la Presentazione della Vergine al Tempio. (M. PRAZ, Antologia delle opere di D'Annunzio, p.1056, n.1)
- (11) Poema Paradisiaco , "Hortus Conclusus"; Versi I, p.625sgg.
- (12) ibid., vv.44-46, p.627.
- (13) Poema Paradisiaco , "Hortus Conclusus", vv.22-24; i versi saranno ripresi in "La Statua", Versi I, p.678.
- (14) Cfr. inoltre "La Statua", ibid., p.679: "[...] Un fonte, solo,/ ne l'ombra ride e piange a muta a muta.// E piange e ride verso l'ombra muta/ ove un dì poetava l'usignuolo./ E v'è, senza letizia e senza duolo,/ la statua dal gesto che non muta.// [...]" - e: La Città Morta , Teatro I, pp.195/196: [Anna] "Non pensate, Bianca Maria, che debbano esser felici le statue delle fontane? Nella loro bellezza immobile e durevole circola un'anima vivida che si rinnova e si muta. E che, nel tempo medesimo, dell'inercia e della rigidità, nei giardini solitarii sembrano qualche volta in esilio, ma non sono; perché la loro anima liquida non cessa di comunicare con le montagne

lontane donde esse vennero ancorá addormentate e chiuse nella massa del minerale informe. Ascoltano attonite le parole che salgono alle loro bocche dalla profondità della terra, ma non sono sorde ai colloqui dei poeti e dei saggi che amano di riposarsi, come in un asilo, nell'ombra musicale ove il marmo perpetua un gesto calmo. Non vi sembrano felici? Io vorrei ben essere una di loro, poiché ho comune con loro la cecità."

(15) vv.32-35. - Analoga la situazione evocata in Alcyone, "La sera fiesolana", vv.35-48: "Io ti dirò verso quali reami/ d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti/ eterne a l'ombra de gli antichi rami/ parlano nel mistero sacro dei monti;/ e ti dirò per qual segreto/ le colline su i limpidi orizzonti/ s'incurvino come labbra che un divieto/ chiuda, e perché la volontà di dire/ le faccia belle/ oltre ogni uman desire/ e nel silenzio lor sempre novelle/ consolatrici, sì che pare/ che ogni sera l'anima le possa amare/ d'amor più forte.//" (Versi II, p.576sg.).

(16) Otto KELLER, Die antike Tierwelt, t.2, Leipzig, Engelmann, 1913, p.215; cfr. anche Edgar LOHNER, "Das Bild des Schwans in der neueren Lyrik", in: Festschrift für Bernhard Blume, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, p.297: "Wenn dem Lieblich-Melodischen des lyrischen Gesanges Lob gesendet wird, so erscheint der Dichter oft als Inkarnation des Schwans und, umgekehrt, der Schwan als die schönste Repräsentanz für alle Qualitäten des Dichters.".

(17) *ibid.*

(18) Egloga IX, vv.27-29.

(19) vv.36-42; l'immagine del cigno ricompare in "La Statua", Versi I, p.678: "Chi scenderà da l'alta scala ai cigni/ aspettanti? Protendono silenti/ i lunghi colli, ad ora ad ora; e intenti/ riguatano dai neri occhi ferigni."

(20) "Leda Tindaride" è evocata anche in una poesia giovanile di D'Annunzio, "Romanza", da Isaotta Guttadàuro (1886), poesia non inclusa nell'edizione definitiva (cfr. TESTAFERRATA, cit., pp.85/86): Appendice I, Versi I, p.888. - In Maia, la "Tindaride" è Elena, dal nome del padre putativo: "E vennegli Elena per l'acque/ [...] la bianca Tindaride" (Versi II, pp.66/ 67).

(21) cfr. herbert HUNGER, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Vienna, Hollinek, ⁶1969.

(22) "Romanza", Versi I, p.887, 1^a strofa.

(23) *ibid.*, vv.9-10.

(24) *ibid.*, p.888, ultima strofa.

(25) Stéphane MALLARMÉ, Œuvres complètes, Parigi, Gallimard, 61. ed. de la Pléiade, pp.67/68. - Il "parco" con i suoi "sottotemi obbligati", la fontana, le statue, il cigno, è un tipico topos letterario, dominante nel gusto europeo del tempo (Eugenio SANTINELLI, Luigi Tossani. Immagini e Letture, Torino, Einaudi reprints, 1975, p.64).

(26) Maurice BLANCHOT, L'espace littéraire, Parigi, Gallimard, 1971, pp.34sgg.

(27) cfr. MALLARMÉ, *ed. cit.*, p.857: "Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel." ("Avant-Dire au Traité du Verbe de René Ghil").

(28) cfr. TODOROV, "Poetik", in: AA.VV., Essays in Structuralism, Francoforte, Suhrkamp, 1973, pp.115-119.

(29) TODOROV parla di "connotazione" ogni volta che un oggetto assume una funzione oltre a quella iniziale; cfr. Signification et Signification, Parigi, Larousse, 1967, p.30.

(30) Lettera del luglio 1868; cfr. LOHNER, *cit.*, p.308.

(31) cfr. LOHNER, *cit.*, pp.307/ 308.

(32) "figure" nel senso di "figure retoriche" come antitesi, gradazione, ripetizione ecc.; cfr. TODOROV, "Poetik", *cit.*, p.118.

(33) cfr. LOHNER, *cit.*, pp.307sgg.

(34) LOHNER, *cit.*, p.310.

(35) BLANCHOT, *cit.*, p.38: "Sous cette perspective, nous retrouvons la poésie comme un puissant univers de mots dont les rapports, la composition, les pouvoirs s'affirment, par le son, la figure, la mobilité rythmique, en un espace unifié et souverainement autonome."

(36) MALLARMÉ, *ed. cit.*, p.366.

(37) La "primiera" è la principessa siciliana Maria Gravina (PRAZ, Antologia, p.10); la stessa immagine sarà ripresa con parole identiche in "La Passeggiata", Versi I, p.630: "[...]Voi, signora,/ siete per me come un giardino chiuso.// Siete per me come un giardino chiuso,/ dove nessuno è penetrato mai."

(38) Maia, Versi II, p.26.

Il motivo dei fiori

I "fiori" sono fra gli elementi tematici più ricorrenti nel complesso dell'opera dannunziana (1). I più frequenti sono le rose, ma numerosi sono anche i gigli, le violette (le mammole), i glicini, i gelsomini ed altri ancora. Che per D'Annunzio i fiori siano un elemento di straordinaria importanza, lo testimonia la sua tendenza, o meglio, la sua abitudine ad attribuire loro un valore simbolico costante. Basti pensare al ciclo "della Rosa" formato dai romanzi Il Piacere, L'Innocente e Il Trionfo della Morte, o a quello "del Giglio", ciclo evidentemente incompleto, poiché di esso non esiste che Le Vergini delle Rocce.

Significativo anche il fatto che i fiori dannunziani non sono quasi mai fiori selvatici; anzi l'Autore sembra considerarli degni della sua arte solo quando essi sono tagliati e raccolti in un mazzo oppure disposti in un vaso. Non c'è da meravigliarsi, d'altronde, che tutti questi fiori siano insieme oggetto ed elemento di attellimento. Difatti, D'Annunzio preferisce l'artificiale al naturale, la ricercatezza alle cose semplici, ed è vero soprattutto che la sua arte prende l'avvio non dalla natura stessa, ma piuttosto da un'altra opera d'arte, sia essa letteraria (non di rado le frasi dannunziane seguono deliberatamente espressioni o cadenze di altri poeti), sia essa musicale o anche pittorica. Nella dedica del Trionfo della Morte al suo amico pittore Francesco Paolo Michetti parla d'un "ideal libro di prosa moderno che [...] sembrasse non imitare, ma continuare la Natura" (2). D'Annunzio pertanto si inserisce nella schiera dei manieristi, almeno per quanto riguarda il criterio fissato dallo Hocke che, rileggendo un trattato di Federico Zuccari, trova espressa un'idea fondamentale del manierismo nell'asserzione che "l'arte non nasce dalla natura, ma dall'arte stessa", che "non è la natura a nutrir l'arte, ma l'arte medesima" (3). Probabilmente analoghi i presupposti di E.R. Curtius quando afferma: "L'auteur manière prétend dire les choses non pas normalement, mais anormalement. Au naturel il préfère l'artificiel, l'alam-biqué [...]" (4).

I fiori dannunziani, comunque, non sono del tutto artificiali: piuttosto sembrano trasformati con arte, quasi con gusto e intenti decorativi. Indica-

tivo, a questo proposito, il brano del Piacere che si riferisce al soggiorno di Andrea Sperelli da sua cugina, Donna Francesca:

"-Grazie! Grazie! Grazie! -ripeteva Andrea aiutandola a deporre il fascio sul tavolo, su i libri, su gli albi, su le custodie de' disegni. -'Rosa rosarum'!"

Ella, poi che fu libera, adunò tutti i vasi sparsi per le stanze e si mise a riempirli di rose, componendo tanti singoli mazzi con una scelta che rivelava in lei un gusto raro, il gusto della gran convitatrice. Scegliendo e componendo, parlava di mille cose con quella sua gaia volubilità [...].

Un profumo pieno, inebriante come un vino di cent'anni, saliva dal mucchio; [...]" (5)

Il testo parla di "scelta", di "gusto" e di "composizione", ed evoca un ambiente in cui l'atto della donna è paragonabile alla creazione di un'opera d'arte. Allo stesso modo di un pittore o di un compositore, di uno scultore o di uno scrittore, essa seleziona fra la massa grezza a sua disposizione gli elementi che predilige, li adatta al suo modello ideale di bellezza e li dispone - li compone - in modo da formare un insieme armonico e rivelatore del gusto.

Ma il motivo dei fiori assume ulteriori implicazioni e complessità di significato:

"Ella entrò portando nella sopravveste e tra le braccia un gran fascio di rose rosee, bianche, gialle, vermiglie, brune. Alcune, larghe e chiare, come quelle della Villa Pamphily, freschissime e tutte imperlate, avevano non so che di vitreo tra foglia e foglia; altre avevano petali densi e una dovizia di colore che faceva pensare alla celebrata magnificenza delle porpore d'Elisa e di Tiro; altre parevano pezzi di neve odorante e facevano venire una strana voglia di morderle e d'ingoiarle; altre erano di carne, veramente di carne, voluttuose come le più voluttuose forme d'un corpo di donna, con qualche sottile venatura. Le infinite gradazioni del rosso, dal cremisi violento al color disfatto della fragola matura, si mescevano alle più fini e quasi insensibili variazioni del bianco, dal candore della neve immacolata al colore indefinibile del latte appena munto, dell'ostia, della midolla d'una canna, dell'argento opaco, dell'alabastro, dell'opale." (6)

Stupisce, prima di tutto, la varietà di tutte quelle rose; varietà cui sembra corrispondere la molteplicità dei paragoni che D'Annunzio accumula per descriverle: esse sono fresche e delicate come un cristallo, rosse vellutate come le stoffe di porpora, candide come la neve, il latte, l'ostia. Ma più di tutte ci colpiscono quelle che con il loro odore fanno "venire una strana

voglia di morderle e d'ingoiarle", o quelle la cui carne le rende "voluttuose come le più voluttuose forme d'un corpo di donna". Come nelle allusioni di "Hortus Conclusus", dunque anche qui viene enunciata, insieme alla parola "fiori", una catena di espressioni del tipo "odore - voluttà - desiderio di possesso materiale": ulteriori connotazioni della sensualità come costante nel motivo dei fiori dannunziano. A D'Annunzio non basta godere della bellezza dei colori e dell'armonia delle forme: siccome non si sente appagato finché non ha completamente "assorbito" ciò che desidera, va molto al di là delle mere sensazioni visive. Impadronirsi dell'oggetto desiderato per lui implica la scomparsa dell'oggetto stesso, ed è appunto a quest'annientamento che aspira il protagonista del brano citato quando afferma la sua gran voglia di prendere a morsi i fiori del mazzo. Chi si contenta di guardare le cose desiderate, le condivide virtualmente con tutti gli altri; a chi le mangia, invece, esse non potranno mai più essere sottratte, poiché hanno finito di esistere nell'atto dell'appropriamento.

Nel testo citato la bellezza delle rose è paragonata alla nudità di una donna: del resto, l'affinità fra fiore e corpo femminile è più volte documentata (7). Avrà delle conseguenze analoghe nel campo delle relazioni amorose questo bisogno dannunziano di annientare i suoi fiori per possederli? Fin dove arriverà il suo atteggiamento egoistico, possessivo - la sua smania fagocitatrice - con la donna amata?:

"[I protagonisti sono gli amanti del Piacere, Andrea e Elena:] Io entrai [...]. Posai il mazzo sopra il tavolino e aspettai [...]. Ma il profumo era grande: tutta la stanza già n'era piena. Io ti veggo ancora, quando afferrasti con le due mani il mazzo e dentro ci affondasti tutta la faccia, aspirando. La faccia sollevata pareva esangue e gli occhi parevano alterati come da una specie di ebrietà... [...].

-Poi, sul divano: ti ricordi? Io ti ricoprivo il petto, le braccia, la faccia, con i fiori, opprimendoti. Tu risorgevi continuamente, porgendo la bocca, la gola, le palpebre socchiuse. Fra la tua pelle e le mie labbra sentivo le foglie fredde e molli. Se io ti baciavo il collo, tu rabbrivivi in tutto il corpo, e tendevi le mani per tenermi lontano. Oh, allora. ... Avevi la testa affondata nei cuscini, il petto nascosto dalle rose, le braccia nude sino al gomito; e nulla era più amoroso e più dolce che il piccolo tremito delle tue mani pallide su le mie tempie. [...]" (8)

Anche qui è il profumo penetrante dei fiori a far scattare il complesso delle reazioni sensuali descritte. Pare che le rose abbiano il magico potere

di svegliare tutti i sensi dell'uomo: l'ebbrezza del loro odore suscita in lui il desiderio del contatto fisico, desiderio che poi la morbidezza delle foglie fresche sulla pelle femminile acuisce ancora. Ma il testo contiene anche elementi tali da autorizzare nel lettore la supposizione che i giochi con le rose vadano oltre al gioco stesso, per sfociare in qualcosa di più profondo o, comunque, di non esclusivamente appariscente, decorativo. Così il verbo "opprimere" e l'espressione "tendevi le mani per tenermi lontano" sono già un riferimento ad una lotta in cui il maschio si comporta da aggressore (9). Un altro testo, che peraltro specifica con più particolari il desiderio di veder vinta la nemica, conferma queste impressioni. Si tratta di un brano del Trionfo della Morte :

"Si ricordò che già qualche altra volta egli l'aveva immaginata bella nella pace della morte. -Ah, quella volta delle rose! Nei vasi languivano larghi mazzi di rose bianche: in un giugno, nel principio degli amori. Ella s'era assopita sul divano, immobile, quasi senza respiro. Egli l'aveva contemplata a lungo. Poi, per una improvvisa fantasia, l'aveva coperta di rose, piano piano, cercando di non destarla; le aveva composto su i capelli alcune rose. Ma così infiorata, inghirlandata, ella gli era parsa un corpo esanime, un cadavere. [...] " (10)

Sembra che non ci sia niente di mutato, almeno riguardo al capriccio dell'uomo di coprire di fiori l'amante sdraiata per vederla più bella, più affascinante, più desiderabile, un capriccio in cui i fiori sono sempre legati alla sensualità. Ma mentre nel Piacere la donna appare legata soltanto all'immagine antagonistico-sensuale della "lotta", nel Trionfo della Morte si insinua la visione della morte: "[...] già qualche altra volta egli l'aveva immaginata bella nella pace della morte". Viva, la donna amata costituisce un pericolo continuo per l'uomo dannunziano: il geloso non ha mai la certezza che gli sguardi e i desideri degli altri non gli tolgano il suo amore. Un passo del Trionfo della Morte che è stato trascritto letteralmente da una lettera di D'Annunzio a Barbara Leonì conferma quest'inquietudine: "Tutte le persone che ti circondano ti tolgono qualche cosa, tolgono a te qualche cosa di mio, mentre tu non te ne accorgi. Il tuo profumo fa felici gli altri. Chi ti guarda, e chi ti ode, gioisce di te" (11). - Soltanto la morte della donna potrebbe concedere all'uomo la pace, nello stesso momento in cui egli ricupera per sempre le bellezze che nell'amante viva gli sfuggivano. (12)

L'atteggiamento del personaggio dannunziano verso la donna amata è dunque proprio quello di chi desidera divorare i fiori per tenerli solo per sé. L'unica possibilità per garantire il possesso perpetuo dell'oggetto desiderato è la sua distruzione; la bellezza dell'amante morta non dipende più dalle leggi delle cose materiali. Essa diventa pura, incorruttibile idealità. "Come la sua bellezza si spiritualizza nella malattia e nel languore!", pensa Giorgio a cui viene in mente la scena con le rose sfogliate, "[...] morta ella raggiungerà la suprema espressione della sua bellezza. Morta! -E s'ella morisse? Ella diventerebbe materia di pensiero, una pura idealità. Io l'amerei oltre la vita, senza gelosia, con un dolore pacato ed eguale". (13)

Se nei testi dannunziani bellezza, amore e sensualità appaiono tanto effimeri come fiori che appassiscono e muoiono, c'è il pericolo che cadano in oblio come una rosa che muore via via che cadono le sue foglie. È per questo, forse, che D'Annunzio, cosciente anche della fugacità dei ricordi, si preoccupa di "spiritualizzarli", di circondarli di un cerchio di idealità. Richiama l'attenzione su questa somiglianza fra fiore e memoria un brano del Forse che si ove il valore simbolico delle rose diventa per Giulio Cambiaso una "figura del caso". Anzi, la violenza analogica è tale, che diventano fiore gli stessi pensieri del protagonista:

"I suoi pensieri si sfogliavano sul suo cuore [...]: ' [...] la rosa si sfoglia, le foglie cadono chi sa dove; e tutto finisce, tutto è dimenticato'. (14)

Da sola dunque la memoria non basta a garantire la presenza ideale dell'amore e della bellezza spiritualizzati che sogna Giorgio Aurispa, sospirando la morte dell'amata. Ci vorrebbe una specie di "fiala che [rendesse] dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta" (15); sembra che soltanto un nuovo stimolo dei sensi - la cadenza di una voce o, in particolare, un profumo - riesca a evocare nella mente dell'uomo le esperienze del passato. Questo è vero anche per Paolo Tarsis di cui è detto che "[...] le donne non erano state per lui se non una veloce vittoria, un piacere breve, un disgusto vanito, un confuso ricordo; e, s'egli avesse dovuto riconoscerne alcuna nella greggia, non l'avrebbe riconosciuta a un bagliore d'anima, ma all'odore singolare . [...]" (16)

Ma come deve essere quella fiala, capace di conservare la vita, di renderla immortale attraverso un processo di spiritualizzazione? -Le numerose affinità tra fiore e donna consentono di vedere nel fiore un simbolo femminile. Assai significativi, a questo riguardo, i testi che parlano dell'aspetto spirituale di certi fiori, ad esempio il seguente brano del Trionfo della Morte, trascritto da D'Annunzio, con pochissime modificazioni, da una lettera a Barbara Leoni:

"Ti mando un fiore, còlto su l'arena. E una specie di giglio selvaggio, bellissimo quando è vivo, e così profumato che spesso nel calice io trovo qualche insetto tramortito di ebrezza *). Tutta la spiaggia intorno è piena **) di questi gigli appassionati che sbocciano in un attimo e durano poche ore, al sole torrido, su la sabbia ardente. Anche morto, guarda com'è spirituale questo fiore! Com'è fino ***) e femminile! (17)

Qui, il fiore presenta due aspetti opposti, contrastanti: il fiore vivo ha un profumo così vivo e così forte, così inebriante da diventare un fiore "appassionato". Morto, si libera da ogni dipendenza dalle leggi delle cose materiali, e diventa diafano, puro, lasciando penetrare, attraverso questa sua nuova trasparenza, la spiritualità delle cose eterne. Della primitiva pianta non rimane che il calice; ma poiché con la perdita della vita esso si è fatto ideale, riassume virtualmente tutti i fiori con tutti i profumi possibili; e il giglio si trasforma in una specie d'urna gelosa, pura e spirituale custode delle impressioni sensitive vissute.

Sarebbe dunque questa la "fiala" ricercata dall'uomo dannunziano, fiala che con le sue essenze combuste risusciti in lui, eternamente, non solo una "memoria olfattiva", bensì la memoria di cose "assaporite" e vissute - basterà il calice diafano del giglio per restituire la vita all'intero fiore?

Ancora una volta, si pone il problema dell'incompatibilità di due esigenze (18): dapprima l'uomo dannunziano vuole appropriarsi per sempre delle cose della vita, e l'unico modo di riuscirci sarebbe la loro spiritualizzazione: egli cerca di spogliarle di tutto ciò che non pare immateriale. Poi c'è il suo bisogno di ricordare mediante uno stimolo sensoriale. Il profumo sarebbe particolarmente adatto a fornire un impulso alla memoria - ma il fiore veramente smaterializzato non profuma più: come tutte le cose sensoriali e corporee, anche l'odore dev'essere sacrificato alla purezza spirituale.

Con ciò anche il giglio rischia di andar dimenticato, nonostante la somiglianza del suo calice con la forma di una "fiala" ideale; il fiore è

troppo vivo per essere immortale oppure troppo morto per poter risuscitare.

In una poesia della Chimera, D'Annunzio cerca di "captare" il giglio al momento limite fra vita mortale e vita spirituale. Sulla soglia fra l'uno e l'altro stato, il profumo non è ancora esalato del tutto, ma non è più così intenso da destare desideri sensuali; anzi esso si fa così vago e misterioso che sembra non più l'odore di un fiore, ma piuttosto quello dell'incenso sacro proveniente da un tempio. Il giglio diventa, anche se per poco, "vas spirituale":

"Un odore assai fioco
odor quasi d'incenso
che per un tempio immenso
vanisca a poco a poco,

da 'l giglio umile sale
divotamente a 'l cielo.
Trema il languido stelo.
O Vas spirituale!" (19)

La parola "vas" ha un valore ambiguo, poiché essa può significare non soltanto il calice del fiore, ma anche il recipiente vero e proprio che lo contiene. Questa rassomiglianza, d'altronde, si esplicita fin dall'inizio della "Romanza":

"Ne la coppa elegante
ove il sole ha fulgori
tremuli e gai colori
come in un diamante,

non anche dà un sospiro
il giglio morituro.
Piega, mistico e puro,
in suo dolce martiro."

Ciò che è "proprio" del fiore, si verifica dunque anche per il vaso che lo contiene; le qualità dei due termini di confronto possono sostituirsi reciprocamente, cosicché sono spirituali e fulgidi come un diamante tutti e due i vasi, e la trasparenza del diamante diventa l'immagine di una ideale "dianfanità".

In un brano del Piacere viene espressamente assegnato al cristallo "adamentino" del vaso la potenza di "spiritualizzare" il suo contenuto, i fiori freschi; ed il vaso, da parte sua è ancora paragonato ad un giglio:

"Le stanze andavansi empiendo a poco a poco del profumo ch'esalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo

dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese. Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigionie diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta". (20)

Nei versi della Chimera il fiore morente si spiritualizza grazie alla tenuità del suo odore. Nel brano citato ora però, le rose sono ancora vive e fresche, e il loro profumo è così forte che invade le stanze. Se tuttavia l'acutezza di quell'odore non suscita un'atmosfera impregnata di sensualità, deve essere sopravvenuta una forza ancora più potente: è la capacità del cristallo di "spiritualizzare" le rose. La sostanza del contenuto subisce dunque l'influsso determinante della forma e delle qualità del contenente, e la rosa diventa "religiosa e amorosa offerta", quasi identificandosi nella sua diafanità al vaso stesso, a quel "giglio adamantino", simbolo della purezza ideale. Se i fiori freschi in sé sono effimeri, il recipiente sembra conferire loro lo stato delle cose divine ed eterne.

Questo rapporto fra contenente e contenuto richiama alla mente le parole di Daniele Glăuro che, nel Fuoco, esalta l'arte del Pisanello, il medaglista che "aveva chiuso nel cerchio di quel metallo per l'eternità" (21) gli oggetti della sua scelta. La medaglia può essere paragonata al vaso di cristallo, infatti può conservare per l'eternità la vita che l'artista ritiene degna di essere fissata nel cerchio di bronzo. Conferma quest'opinione il passo che si riferisce al dischetto con il ritratto della beata Cecilia ("Cicilia Virgo filia Johannis Francisci primi Marchionis Mantuae"); passo in cui l'immagine del vaso viene esplicitamente collegata alla capacità "eternatrice" della medaglia. La vergine rappresentata viene infatti definita

"vaso di purità suggellato per sempre, duro, preciso e limpido come il diamante; pisside adamantina in cui era custodita un'anima consacrata come l'ostia al sacrificio [...]". (22)

Ma il Pisanello, continua Glăuro, non ha soltanto saputo "cogliere il più puro fiore della morte", ma addirittura "il più superbo fiore della vita"; avendo coniato anche l'effigie di Domenico Malatesta Novello, l'artista ha fissato "nel medesimo bronzo", nella "medesima idealità dello stile", "l'immagine del desiderio profano e l'immagine dell'aspirazione sacra". (23)

Nel paragone del Fuoco, il contenuto quindi non è più costituito da fiori veri e propri, ma da personaggi o fatti dell'esistenza, mentre il "contenente", invece di un oggetto, è un'opera d'arte. Alla trasparenza del vaso ora si aggiunge "l'idealità dello stile", ma la facoltà essenziale del contenente - vaso, medaglia, forma ideale - rimane la stessa: facoltà smaterializzante, anche se, ora, la trasformazione da vita corporea in arte ideale è affidata all'intenzione creatrice dell'artista. La concezione dannunziana dell'arte ammette dunque la possibilità eccezionale di perpetuare le cose, effimere come tali, di sottrarle all'oblio e alla morte. E il talento dell'artista consiste nel creare con l'opera la "fiala" ideale capace di conservare "l'essenza che vi fu un giorno contenuta". In un certo senso, dunque, l'arte interverrebbe sul fenomenico e sull'effimero, e l'artista eseguirebbe la trasformazione.

Questo privilegio non viene soltanto attribuito al medaglista, o, come nel Piacere, all'incisore di rami (24), ma anche - se non soprattutto - allo scrittore. Infatti nel passo del Fuoco citato sopra, insieme all'arte del Pisanello viene anche lodata quella di Stelio Effrena:

"-Vedi, Stelio -gli disse Daniele Gläuro [...] -vedi come operino su te le affinità misteriose dell'Arte e come da un infallibile istinto il tuo pensiero in punto di manifestarsi sia condotto [...] verso l'impronta del più alto stile. Dovendo coniare la tua idea, tu t'inchini per similitudine su una medaglia del Pisanello. [...] Non riconosci tu qui le analogie che congiungono a quest'arte la tua propria arte?" (25)

Come l'opera letteraria è paragonata all'opera del medaglista, così viene anche conferita al linguaggio ("lo stile") dello scrittore la capacità di spiritualizzare il suo contenuto e di impedire l'oblio. Gläuro ed Effrena sono tutti e due convinti che la trascrizione artistica della vita basti per conservarla intatta per sempre, e D'Annunzio stesso cerca nell'attività letteraria il mezzo per garantirsi il possesso perenne del passato. In alcune righe di una sua lettera a Barbare Leoni, egli afferma che "molte cose, le più divine e le più tristi, del [suo] amore resteranno fermate nel [suo] libro come nel bronzo, che [ella] non potrà mai più ritogli[er]gli quel che [gli] ha dato" (26). E non potrebbe fornire una testimonianza più chiara del suo atteggiamento di fronte al proprio operato. Come i suoi protagonisti-poeti, egli stesso è convinto che la natura rinchiusa nell'opera d'arte debba essere immateriale: lo "stile" è, appunto, potenza idealizzatrice.

La vita continuata nell'arte sarebbe dunque tanto pura e cristallina e talmente libera dalla corrosione del tempo, da reggere persino al confronto con un diamante. Questa potenza dell'arte si manifesta anche nelle qualità di un verso perfetto nel senso in cui intende il protagonista del Piacere : il verso, simile ad un "vaso spirituale", ha la funzione di rinchiudere un contenuto per conservarlo. Andrea Sperelli fa poi il suo elogio:

"Il verso è tutto; [...] più luminoso d'una gemma, più fragrante d'un fiore, più tagliente d'una spada, [...] il verso è tutto e può tutto. Può [...] abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità, può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; [...] può, infine, raggiungere l'Assoluto. Un verso perfetto è assoluto, immutabile, immortale; tiene in sé le parole con la coerenza d'un diamante; chiude il pensiero come in un cerchio preciso che nessuna forza mai riuscirà a rompere; diviene indipendente da ogni legame e da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno [...]" (27)

La coincidenza di queste considerazioni teoriche con le esigenze della "poesia pura" è impressionante. Anche Mallarmé insiste sulla corrispondenza fra linguaggio poetico e "diamante", fra i riflessi reciproci delle parole e la luminosità radiante della pietra preziosa; anche lui rileva l'assolutezza della parola poetica, cioè, la sua indipendenza dall'artista. Ri-prendiamo un passo mallarmeano per vedere in che proporzione coincidano le proposte dei due testi:

"L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, [...]" (28)

Le tendenze dannunziane del linguaggio ad uno stato "puro" sono evidenti. Comunque, fra le esigenze teoriche e la loro realizzazione nel discorso - la loro verbalizzazione - ci corre ancora molto. Anzi all'intenzione del poeta di smaterializzare la propria parola per renderla assoluta, può addirittura corrispondere nell'opera un esito opposto. Basti pensare all'elogio del verso di Andrea Sperelli, un testo che evidenzia allo stesso tempo il contrasto fra il progetto e il tentativo della sua realizzazione. Quando Stelio Effrena allude all'immortalità del verso, paragonandolo ad un diamante, ricorre ad un'immagine che per lui esprime la potenza spiritualizzante

del contenente, sia esso cristallo, sia esso poesia. Poiché il poeta parte dal concetto delle parole "diafane" e "smaterializzate", evidentemente presuppone che il suo discorso sia "assoluto", "indipendente da ogni legame"; un tale linguaggio poetico dunque "non [aparterrebbe] più all'artefice", e questi se ne staccerebbe del tutto.

Ma bisogna anche tener conto del fatto che al verso viene attribuita "la fragranza di un fiore". Si tratta, a nostro avviso, di un'affermazione decisiva. Fa infatti rientrare la parola poetica nell'ambito tematico delineato in questo capitolo: fiore e profumo. Il valore particolare che i fiori possono assumere - ed assumono - nell'immaginazione dannunziana si manifesta dunque anche qui, nel campo concettuale del verso. Se il loro profumo suscita nella mente rappresentazioni sensuali, lo fa anche la parola poetica, e, simile alle rose o ai gigli, anch'essa sarà effimera e mortale finché si diffonde il suo profumo. A D'Annunzio era parso di poter superare la temporalità del fiore captandolo nel suo attimo crepuscolare fra vita e morte (alludiamo al "vas spirituale" della Chimera) e rinchiudendolo nel diamante di un vaso, sia la coppa di cristallo, sia la stessa poesia: la sua arte. Mentre aveva così cercato di sottrarre all'oblio e alla morte l'oggetto desiderato, egli non era cosciente del fatto che i suoi ricordi per poter "risuscitare" avevano bisogno di uno stimolo sensoriale (olfattivo nella maggioranza dei casi). La fiala che "rende dopo lunghi anni l'essenza che vi fu un giorno contenuta", può sviluppare il suo valore soltanto se non è sigillata.

Così l'abisso fra le pretese di possesso dell'Autore di fronte alle cose, e la sua aspirazione a spiritualizzarle nell'arte, si fa più insormontabile che mai. Nel capitolo precedente dedicato al motivo del giardino chiuso abbiamo dimostrato che la parola poetica può essere assoluta e pura ("parole essenziali") nella misura in cui l'autore rinuncia a ricercare i suoi connotati esistenziali e gli oggetti del proprio "possesso". Le parole di Stelio Effrena, è vero, parlano in favore di un verso "assoluto", libero da ogni legame anche con il suo artefice, ma quegli stessi versi gli appaiono "fiori fragranti". La parola poetica dannunziana non può dunque essere mai completamente spirituale, poiché quel legame che si stabilisce fra il verso e il poeta che cerca di ricordarsi rivela ancora le esigenze sensuali della sua memoria, non avendo questa altre risorse se non, appunto, la fragranza. Nella sua realizzazione effettiva il "verso-fiore" dannunziano non saprebbe

conformarsi all'abbozzo tracciato da Mallarmé:

"Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue
aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices
sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous
bouquets". (29)

D'Annunzio non è disposto ad abbandonare nessuna "cosa" della sua memoria per far posto alla musicalità pura; egli desidera soprattutto "les calices sus", e invece di isolare il fiore dal mazzo, invece di separare il suono ideale dall'immagine materiale del "saputo", il verso dannunziano deve ristabilire e rinforzare quel rapporto. Così "la potenza isolatrice dello stile" che dovrebbe "rendere oggettive" le "cose tradotte in arte" (secondo le espressioni di Stelio Effrena (30) risulta ancora una volta illusoria, e il tentativo di spiritualizzare artisticamente l'aspetto materiale della vita è di nuovo votato al fallimento. Finché si mantiene il legame fra profumo evocativo e linguaggio, il poeta rimane attaccato, senza possibilità di superamento, al fascino del sensuale e del sensoriale.

Il motivo dei fiori conferma così i risultati cui siamo pervenuti con la ricerca sul motivo del giardino chiuso: nonostante la sua liricità e la sua ricchezza di figure letterarie, il linguaggio dannunziano è un linguaggio labirintico che non permette all'Autore di staccarsene. Il superamento del labirinto sarebbe possibile soltanto se l'Autore rinunciasse a dare importanza alla capacità figurativa delle parole, per conferirne di più al linguaggio poetico come tale.

Può darsi che queste conclusioni appaiano un po' azzardate o addirittura arbitrarie, in quanto fondate su un solo esempio. Ne proponiamo pertanto un altro in cui ancora una volta si manifesta il valore che i fiori assumono nel complesso della fantasia dannunziana. Un testo che si presta particolarmente alla nostra intenzione è un'egloga di Alcyone, o, come la qualifica Enzo Palmieri nella sua edizione commentata, una "trasfigurazione a mito e a sogno di una realtà semplice ed umana" (31). I personaggi del poema intitolato "L'Oleandro" non potrebbero certo figurare in un romanzo realista; si tratta di tre "pescatori idillici" in compagnia di altrettante donne. Nel terzo tempo dell'Egloga, una di esse, Aretusa (32), racconta la favola di Apollo e Dafne, il mito cioè della ninfa inseguita dal dio innamorato e poi trasmutata in alloro. Ma la narrazione di Aretusa non si conclude là

dove finisce la metamorfosi ovidiana (33); ella anzi aggiunge un altro esito: il dio si mette a dormire sotto il "sacro lauro", e quando si sveglia, l'alloro è tutto fiorito di rose, si è trasformato in oleandro. (34)

L'importanza di questa ulteriore trasformazione, di questa metamorfosi della metamorfosi, si capisce ancor meglio se prendiamo in considerazione anche il tempo successivo dell'Egloga, in cui il Poeta, sotto il nome di Glauco, continua:

IV "E così della rosa e dell'alloro
 parlò quell'Aretusa fiorentina,
 [...]
 'Sol d'oleandro voglio laurearmi'
 io dissi. Ed Aretusa era contenta;
 e recise per me altri due rami
 e fe' l'atto di cingermi le tempie
 dicendomi: 'Pe' tuoi novelli carmi!
 Che la cerula e fulva Estate sempre
 abbia tu nel tuo cuore e in te le rime
 nascano come le sue rose scempie!'" (35)

Sopra, il Poeta aveva sospirato, per bocca di Aretusa: "O Dafne, sempre il dio e l'uom cantando/ non vorranno altro onor che un ramoscello/ di te! [...] (36). Ma dalla modifica stessa della favola ovidiana risulta chiaro che "l'uom che canta" non si limita nei suoi desideri a così poco: ad Apollo infatti non è concessa soltanto una fronda d'alloro, ma anche la fioritura delle rose, tanto sensuali, queste, da sembrar bocche che si offrano al bacio (37).

Orbene, i versi citati che alludono a quest'incoronazione affatto insolita, non lasciano dubbi sulle pretese di D'Annunzio. Le donne da lui cantate, simili a Dafne che diventa irraggiungibile trasformandosi in albero, si dovrebbero spiritualizzare: il fatto però che l'arbusto sempreverde "smaterializzato" sia proprio un alloro - la pianta-premio dei "poeti laureati" - comporta già di per sé una specie di re-materializzazione del preteso fenomeno spirituale: il discorso poetico, alla ricerca della gloria, non sarebbe più completamente disinteressato.

Non solo, ma coprendosi di fiori, i rami dell'alloro si fanno ancora più corporei, e, a livello di linguaggio simbolico, potrebbero significare che

all'artista non basta neppure più la fama: anzi, egli sente soprattutto il bisogno di reintegrare nella sua opera la sensualità della vita. Con ciò non stupisce che anche il D'Annunzio della Laus Vitae abbia scelto a emblema della sua arte "gli oleandri ambigui" (espressione che appare nel primo tempo dell'"Oleandro", v.11):

"[...]
t'elessi, Oleandro, ti colsi,
per redimir le mie tempie
di rose e d'alloro in un ramo" (38).

Sia le manifestazioni complessive del motivo dei fiori in generale, sia l'intreccio delle rose e dell'alloro sulla figura che l'Autore ha eletto a emblema della sua arte, ci dimostrano che egli è un poeta labirintico nel senso che la ricerca continua della sensualità non gli permette in alcun modo di staccarsi dalla propria creazione. Finché non si vale della possibile presa di distanza oggettivante e "disinteressata", il Poeta non si rende conto di quanto sia critica - contraddittoria e macerante - la sua situazione; continua anzi col cercar di "riunire nello stesso ramo" la sensualità delle rose e la durata senza fine delle cose spirituali, di mantenere l'uno accanto all'altra il fascino del profumo e l'assolutezza del linguaggio poetico. Con ciò egli sembra essere condannato ad errare senza scampo di fiore in fiore, di parola in parola. Non solo, ma la sensualità intorno a cui rotea il suo puntiglio, il suo parossismo di "purezza" e di "possesso", può assumere una tale dimensione da diventare, a sua volta, un mostro: indomabile, specie con i mezzi di una lingua anch'essa contaminata. Che l'Autore ne sia cosciente o no, i presentimenti di uno dei suoi eroi riguardo alla potenza enorme della sensualità, si verificano sul piano del linguaggio poetico:

"[...] egli iroso cercava di afferrare la bestia oscura e di tenerla ferma innanzi alla sua anima e di considerarla.
[...] 'Sei certo l'amore, poiché ti nutri e cresci della mia vita più calorosa [...]. E ora che credo di tenerti e di staccarti da me un poco per guardarti meglio, sento che tu non mi lasci e che anzi ti conficchi più forte nella mia forza e mi fai più male [...]'." (39)

Paolo Tarsis che vorrebbe dimostrare la sua superiorità rispetto alla donna amata, corre il rischio di essere sopraffatto dalla sensualità-mostro; e D'Annunzio, tanto attaccato alle componenti materiali della sua opera, non si rivela all'altezza dell'impresa neanche lui, non sapendo rinunciare allo

spazio che sorge dal suo linguaggio. Con l'aumentare del pericolo, la situazione dell'uomo dannunziano ad un certo punto si capovolge, ed è l'ostacolo da eliminare che si fa soggetto dell'azione, catturando l'uomo e fagocitandolo a sua volta.

Nella mente di Paolo Tarsis la sensualità assume l'aspetto d'un fiore smisurato, immagine della situazione difficile in cui si trova il Poeta di fronte al proprio linguaggio: sembra essere il fiore a riportare finalmente la vittoria:

"[...] non poteva tornare indietro [...]; egli vedeva in agguato per l'ombra mille creature che avevano i medesimi occhi, i fantasmi d'innunerevoli inganni affascinanti, gli aspetti d'inafferrabili tentazioni, e quei fiori troppo grandi per essere colti, e quei frutti troppo grandi per essere addentati." (40)

(1) cfr. Luigi TESTAFERRATA, cit., pp.6-7, 30/31 e 63 sgg.

(2) Trionfo delle Morte (abbr. TdM), Romanzi I, p.653.

(3) cfr. Gustav René HOCHE, Die Welt als Labyrinth, Amburgo, Rowohlt, 1957, p.96, = Manierismus in der Literatur, Amsterdam, Rowohlt, 1960, p.101 (trad. ital. Il manierismo nella letteratura, cit. p.68). - Per lo Zuccari, la pittura, che, a sua volta "non ha altra genitrice, nodrice e balia che la natura stessa", diviene artificiosamente figlia e madre del disegno, grazie alla distinzione tra "disegno interno" e "disegno esterno": "Dirò di più cosa degna da sapersi intorno alla grandezza et eccellenza della pittura, cioè ch'ella di figlia diviene in un certo modo nodrice, balia e madre del disegno; e così chi fu padre diventa figlio, e chi fu figlia divien madre; [...] il disegno riformato da questa sua figlia nodrice - madre, la pittura, vien posto in questi tre stati di forma visibile, di corpo impalpabile e d'accidente vestito, allora è compiutamente perfetto; e questo avviene quando la pittura con suoi chiari e scuri l'abbellisce, l'orna e perfeziona. Et in questa maniera si dice che la pittura lo partorisce, avviva e col latte delle sue mammelle nodrisce il disegno. E credo che faccia assai bene a nostro proposito quello che scrisse un certo storico d'un certo animale, chiamato monocastrino, cioè che questo, partorendo alcuni figliuoli in un parto, resta semimorto e dallo sterco del suo primogenito vien ravvivato con replicate forze e maggior vigore. E se questo è vero, è simbolo molto proprio del disegno e della pittura, ed è che questa primogenita del disegno col latte delle sue poppe ravviva, fortifica e rende ogn'ora più forte e vigoroso il suo genitore, sendo che i chiari e scuri sono sostanza particolare d'ogni pittura e non di alcuna altra professione e pratica". - Giovanni Battista, L'Arte del pittore, scultore et architetto, Torino, Disserolio, 1607, II, pp.22sg. (riprodotto in: AA.VV., Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di Paola Barocchi, vol. I, Milano-Bari, Ricciardi, 1971, p.116, 117, L'autore cita il citato testo in principio in facsimile: Il pittore, scultore et architetto, a cura di G. BATTISTINI, Firenze, Olschki, 1961).

(4) G. L. BERTIN, La littérature européenne et la langue latine, Parigi, Presses universitaires, 1966, p.101 (ed. tedesca Europäische Literatur und lateinische Mittelalter, Roma-Bari di B., 1970, p.101).

(5) Il Piacere, Romanzi I, pp.158/ 159.

(6) Il Piacere , Romanzi I, pp.157/158.

(7) Allo stesso modo è "femminile" la rosa di un altro passo del Piacere :
 "Più sopra, su la sporgenza del caminetto, da una delle coppe cadevano le foglie d'una grande rosa bianca, che si disfaceva a poco a poco, languida, molle, con qualche cosa di femminile, direi quasi di carnale." (Romanzi I, p.33). -In certi altri testi, soltanto una parte del corpo è paragonata ai fiori, p.e. in un paio di versi della Chimera : "[..]// Biancheggia entro le chete acque una statua,/ sommersa; le marmoree/ forme de 'l petto resupino, simili/ a chiusi fiori, emergono.// È Diana: così dorme da secoli/ [...]" ("Diana inerme", Versi I, p.501).

(8) Il Piacere , Romanzi I, pp.9/10.

(9) cfr. anche Solus ad Solam , "11 settembre - venerdì", Prose III, p.728:
 "Di buon mattino le rose innumerevoli invadono la casa. S'ella fosse qui, se non si fosse svegliata ancora, la seppellirei, sotto il mucchio umido. Ella sfuggirebbe al peso, uscirebbe nuda di tra la massa fresca; e io la prenderei allora sul mucchio divenuto letto, come quel giorno nella stanza della Gioconda."

(10) TdM , Romanzi I, p.825.

(11) ibid., p.713, e Gabriele D'ANNUNZIO, Lettere a Barbara Leoni , Firenze, Sansoni, 1954, p.78. (la sottolineatura è nostra).

(12) abbastanza esplicito, a questo proposito, un brano del Forse che sì che riporta, in forma di monologo interiore, la confessio di Tarsis:
 "'[...] ella m'ama e vuole ch'io l'ami così che ancora e sempre quell'immagine di morte accompagna il mio delirio, e la mia voluttà si rattrista per non poter cancellare la bellezza di cui non si sazia"' (Romanzi II, p.988).

(13) TdM , Romanzi I, p.825.

(14) Fsn , Romanzi II, pp.921/22; vd. anche ibid., p.1114.

(15) Piacere , Romanzi I, p.18.

(16) Fsn , Romanzi II, pp.989/90.

(17) TdM , Romanzi I, p.711, e Lettere a Barbara Leoni , cit., p.69.
 Rispetto alla redazione definitiva, la lettera a Barbara presenta le seguenti varianti: *) morto di voluttà e di ebrezza; **) d'intorno è costellata; ***) fino e diafano e femminile.

- (18) Cfr. anche Le Vergini delle Ponne, Romanzi II, p.514: "Veramente ella pareva possedere una qualità innaturale, pareva per sé abolire la legge che vieta agli uomini nell'amore il dono e il possesso perpetui e perfetti. Ella pareva veramente, nella gran luce del sole, trasfigurarsi per la mia immaginazione in una forma cristallina e fluida, in una liquida essenza ch'io potessi assorbire, di cui potessi impregnarmi come d'un profumo."
- (19) Chimera, "Romanza", Versi I, pp.514-15.
- (20) Piacere, Romanzi I, p.5.
- (21) Fuoco, Romanzi II, p.600.
- (22) *ibid.*
- (23) cfr. anche Il Venturiero senza Ventura, Prose II, pp.46-47: "Ho meco la medaglia di Cecilia Gonzaga, 'opus Pisani pictoris' [...]. Stupendo creatore di vita questo Pisanello, su cui vorrei un giorno scrivere un libro costruito come un sonetto. Di lui non si conosce altra medaglia di tipo femminile, tra le ventiquattro firmate e le altre dodici che recano l'impronta del suo stile certa [...]"; e Taccuini II, pp.25/26 (Venezia, 11-13 giugno '96).
- (24) Piacere, Romanzi I, p.5: "Pareva ad Elena esser deliziosa dall'amante, come l'Isotta riminese nelle indistruttibili medaglie che Sigismondo Malatesta fece coniare in gloria di lei". - Cfr. anche Francesca da Rimini, Teatro I, pp.711/712.
- (25) Fuoco, Romanzi II, pp.599/600.
- (26) Lettere a Barbara Leoni, cit., p.89.
- (27) Piacere, Romanzi I, pp.149/150.
- (28) MALLARMÉ, Opere complete, cit., p.89 - Per il rapporto D'Annunzio-Mallarmé, si veda Luigi MAZZANI, "D'Annunzio, Mallarmé e la musica", in AA.VV., Atti del convegno su D'Annunzio e il simbolismo europeo, Gardone 1973, a cura di Emilio MARIANO, Milano, il Saggiatore, 1976, pp.145-59.
- (29) MALLARMÉ, *ed.cit.*, pp.368 e 857.
- (30) Fuoco, Romanzi II, p.579.
- (31) D'ANNUNZIO, Alcyone, con interpretazioni e commento di Enzo PALMIERI,

Bologna, Zanichelli, 1941, p.203; Versi II, pp.669sgg.

(32) Nella mitologia classica, Aretusa è la ninfa che, per sfuggire il cacciatore Alfeo che l'ama, si muta in fonte. L'amante la raggiunge poi attraverso il mare, in forma di fiume (cfr. la nota di PALMIERI).

(33) OVIDIO, Metamorfosi, I, v.452sgg. Si veda anche la nota del PRAZ, antologia, cit., p.257: "Pel trattamento, può confrontarsi ad esempio con l'Idillio VII (Siringa) della Sampogna del Cavalier Marino, anch'egli ormeggiante Ovidio. Il d'Annunzio appartiene alla stessa tradizione di poesia sensuosa e sonante. [...] Ma d'Annunzio si rifà alla poesia rinascimentale con le sue stanze di nove versi, simili alla nona rima, ma alla rima è spesso sostituita l'assonanza che provvede un'orchestrazione più sottile e complessa. Il modello tenuto innanzi è soprattutto il Poliziano delle Stanze. E sebbene moderno sia il modo in cui è vista la reazione di Dafne, d'Annunzio è lontano dagli ardimenti di un Mallarmé dell'Après-midi d'un faune."

(34) forse è da tener presente che in francese l'oleandro è chiamato "laurier-rose".

(35) ed. PALMIERI, p.299, vv.401/02 e 408-15; Versi II, p.685.

(36) III, vv.383-85; Versi II, p.684.

(37) cfr. la nota di PALMIERI, p.288: "Apollo nel sonno sogna la bocca della ninfa; [...] e destandosi grida di stupore alla pianta fiorita di rose: Come se per lui si fossero schiuse a mille a mille le bocche da baciare!"

(38) Maia, ed. PALMIERI, Bologna, Zanichelli, 1949, p.121, vv. 1483-85; cfr. la nota di PALMIERI al verso 11 dell'"Oleandro", Alcyone, p.204 della sua edizione; Versi II, p.71.

(39) Fsn, Romanzi II, p.987sg.

(40) Fsn, Romanzi II, p.989.

Il motivo della pioggia

La "pioggia" è uno dei "motivi metaforici" elencati da Testaferrata nel suo saggio sul D'Annunzio 'paradisiaco' (1): una di quelle "immagini più frequenti e caratterizzanti" che, pur essendo costanti fisse, non si ridurrebbero a "formule prive di risonanze" e si rivelerebbero, anzi, "compiutamente sue".

Motivo essenzialmente dannunziano, dunque, la cui complessità sensoriale corrisponde alla "natura del suo gusto" e gli fa ricercare, come al protagonista del Piacere, "il complicato diletto di tutti i sensi" (2). La pioggia, infatti, può agire su ognuno dei sensi: l'umidità fresca (o anche tiepida) influisce sulla sensibilità tattile; gusto e odorato percepiscono le particelle dell'acqua diffuse nell'aria; alla vista la precipitazione sembra un velo di "righe oblique" (3); l'udito è attento all'armonia dello scroscio. E D'Annunzio non può rimanere insensibile di fronte ad un fenomeno che gli permette la comunicazione con la natura su così larga scala:

"Piove a dirotto, nella sera delle Ceneri. È un acquazzone di marzo. Origlio lo scroscio. [...]"

Nella grande arpa della meteora distingo tutte le corde, e quasi le tento.

Potessi fare due buchi nella parete, verso il giardino, e metter fuori le mani disseccate!

L'umidità entra nella mia stanza, la freschezza si sparge nelle mie lenzuola. [...]"

La mia continua sete fiuta l'odore umido che subito impregna il mio buio. [...]" (4)

Sono righe dal Notturmo. D'Annunzio scrisse il suo "comentario delle tenebre" (5) supino sul letto, con gli occhi bendati. Per il cieco le percezioni uditive assumono un'importanza particolare: stabiliscono il primo contatto con il mondo esterno che, da cieco, gli sembra vietato: infatti "origlia" lo scroscio, come se gli fosse proibito persino quell'ascoltare. Ma subito desidera estendere la sua percezione al campo degli altri sensi, per sperimentare la natura nella sua completezza: i due buchi nel muro romperebbero il divieto, le sue mani riceverebbero tutti i segnali, riconoscendo al tatto umidità e freschezza - e ancora con quelle sue "dita veggenti"

(6) tenterebbe le corde "della grande arpa della meteora". Così il "complicato diletto di tutti i sensi" si troverebbe realizzato nel contatto con la pioggia, impressione totale della sensualità anche per il cieco.

Quanto sia stretto il legame fra percezione visiva e percezione uditiva, si deduce anche da un brano della Resurrezione del Centauro, che rappresenta ancora una volta le "righe della pioggia" come corde:

"La pioggia cade eguale nella corte e su la tettoia, senza scroscio [...]; la vampa chiarissima del pino ragioso irradia le mille e mille corde della pioggia." (7)

Con il termine di "corde", si potrebbe anche voler rendere l'idea di certe vibrazioni sonore - ma la pioggia è dichiarata "muta", "senza scroscio". L'affinità fra suono e immagine dev'essere tale che le due percezioni sensoriali diverse sembrano confluire in una sola, e la metafora delle "corde" può stare per la visualizzazione del fenomeno acustico.

La Resurrezione del Centauro è del 1907 (8), anteriore cioè al Notturmo. Pare quindi che D'Annunzio non abbia acquisito "da cieco" questa capacità di trasferire e sostituire un'impressione sensoriale ad un'altra, bensì che questa sia una caratteristica intimamente sua.

Tralasciamo per ora il problema dell'autenticità di questa sensazione sinestetica (9): in ogni modo, un'osservazione attenta del brano di Notturmo sopra citato, evidenzia l'inclinazione alla sinestesi, almeno nella resa stilistica. Infatti, quel desiderio precipuamente dannunziano di percepire nella sua totalità sensoriale un fenomeno che si sia rivelato solo in parte, in quel brano viene definito "la mia continua sete [che] fiuta l'odore umido".

L'espressione dannunziana mette in risalto quanto sia intensa l'azione dell'umidità sul suo corpo - ora che egli percepisce la pioggia entrata nella stanza anche dal profumo -, ma l'odore in sé non è umido. E, similmente, alla sete non corrisponderebbe il fiutare, ma piuttosto l'umido, che qui è associato, metaforicamente, al senso olfattivo. L'efficacia stilistica dell'ipallage è evidente: la sostituzione reciproca delle sfere sensoriali permette all'Autore di cogliere il fenomeno della pioggia nella sua immediatezza corporea, di rappresentarlo al massimo grado di sensualità. Ed ecco perché la pioggia costituisca un elemento centrale nella concezione dannunziana: essa è tutta stimoli sensoriali per un D'Annunzio tutto sensi. Egli non desidera

altro che mescolarsi alla frenesia della danza piovana:

"Come può la pioggia di marzo avere questo suono argentino, questo clangore che brilla?

Slegatemi i piedi.

Come può la pioggia di marzo aver rapito gli spiriti del tripudio alla baccante che dorme?

Slegatemi i piedi.

Per i capelli, per i lunghi lunghi capelli afferrerò la pioggia di marzo sonatrice di crótalo". (10)

Anelito dunque all'esperienza totale, virtualmente compresa nella somma delle singole manifestazioni della pioggia cui l'Autore si affida, o, comunque, si espone.

Nel motivo della pioggia però non vengono sempre attualizzate insieme tutte le caratteristiche piovane: ci sono testi che evocano soltanto l'elemento olfattivo-gustativo, visivo o tattile - altri, invece, danno particolare risalto a quello uditivo. Negli esempi del primo tipo, la pioggia - odore, strisciate di gocce, umidità - appare una realtà corporea immediata; negli esempi del secondo tipo sembra più inafferrabile, più eterea: mera vibrazione musicale.

Appartiene al primo gruppo un brano del Forse che sì, che rileva piuttosto gli effetti dell'acqua piovuta sul giardino di Isabella che non lo scroscio della pioggia cadente:

"Piove piano su i gelsomini, contro il muro che conserva il calore del sole. Una gocciola basta a riempire il cuore d'ogni fioretto bianco; e non è più una gocciola di pioggia, ma d'essenza d'essenza forte [...]" (11)

Anche se quel "piove piano" riecheggia la pioggia che cade a grosse gocce, l'attenzione del lettore viene nondimeno richiamata dal rapporto fra umidità e odore: le goccioline che piovono sul giardino, quasi cambiano sostanza al contatto dei fiori, facendosi profumo - metamorfosi che si effettua man mano che l'elemento olfattivo si sovrappone all'elemento tattile-visivo del liquido originario. L'odore finirà col sopravvivere alla pioggia stessa, perdurando anche quando avrà smesso di piovere; tutto si farà profumo, e quel profumo desterà le immagini del desiderio:

"[...] non è più una gocciola di pioggia ma d'essenza", continua il testo - e Isabella sa degli effetti dell'essenza odorosa - "d'essenza forte come quella che i profumieri estraggono in Chiraz, in

Ispahan, nei paesi che tu hai veduti, che tu hai in fondo a questi occhi che per ciò sono come due turchesi, due turchesi malate di me, ora, molto malate di me, povero Aini!" (12)

L'esperienza della pioggia nella sua totalità sensuale darebbe tregua ai desideri, diventerebbe statica, bastando a sé stessa. In questo brano però, le impressioni sono incomplete, collocate l'una dopo l'altra, giustapposte: l'Autore rievoca lo scroscio, ma trascura l'elemento uditivo per passare all'elemento tattile-visivo, ed infine a quello olfattivo. È vero che con questo procedimento egli si avvale della capacità del motivo di evocare percezioni sensitive nella loro corporeità - ciò nonostante il contatto sensi-materia si verifica in un campo assai limitato. Per il personaggio dannunziano, la scarsità delle impressioni sensitive realizzate di volta in volta conferisce al motivo della pioggia un aspetto dinamico: egli tende ad integrare ciò che è rimasto incompleto, ad accatastare particolare su particolare, ed i suoi desideri non saranno appagati finché, di colpo, non si chiuda la serie delle sensazioni parziali: la totalità per arrestare la ricerca continua, dovrà essere una totalità simultanea.

Anche nel seguente brano la pienezza sognata dell'esperienza sensuale non sembra effettuarsi, nonostante la contiguità evidente dei diversi campi sensoriali in cui la pioggia si manifesta, contiguità tanto accentuata da permettere alla sensazione il libero passaggio da un campo all'altro:

"[...] Dalla Riva, da San Giorgio, dalla Giudecca, con un crepitio continuo, fasci ignei di steli convergevano all'alto e vi si schiudevano in rose, in gigli, in palme, in paradisiaci fiori, formando un giardino aereo che struggevasi e rinnovellavasi di continuo con fioriture sempre più ricche e strane. Era come una vicenda rapida di primavere e di autunni superni. Una immensa pioggia favillante di petali e di frondi cadeva dalle dissoluzioni celesti e avvolgeva tutte le cose nel suo tremolio d'oro. [...] Gli indescrivibili colori delle vampe [...] evocavano i profumi e le spezie. [...]" (13)

La pioggia, qui, è metafora del fuoco d'artificio. Gli sprazzi di luce rassomigliano agli spruzzi dell'acqua - a guardarli possono essere comparabili. Le gocce però, sono anche umidità, le faville, anche fuoco. La somiglianza, quindi, su cui è basata la metafora, si deve limitare al campo visivo, e l'elemento tattile, che - come virtualità - fa parte del mondo della pioggia, in questo contesto specifico non potrebbe attualizzarsi.

Con ciò, naturalmente, vanno diminuendo le probabilità che questa "pioggia favillante" diventi, per il personaggio dannunziano, l'esperienza della sensualità totale, e anche qui l'incompletezza dell'impressione sensoriale lo spinge ad aggiungere allo stimolo iniziale quanti altri stimoli possibili; così egli supplisce alla mancanza di qualità dell'impressione momentanea con una ridda di impressioni succedanee inventate.

Anche qui il breve riferimento al "crepitio continuo" è seguito dall'evocazione assai prolissa della varietà di forme e colori. Per di più, al visibile, così insistente ed insistito, si aggiunge un elemento nuovo: un elemento d'ordine olfattivo, gustativo addirittura: "gli indescrivibili colori delle vampe [...] evocavano i profumi e le spezie". L'accumulazione di tutte queste impressioni, ridotte a frammenti secondo le varie provenienze sensoriali, ci dimostra lo sforzo enorme di D'Annunzio per costruire una sensazione totale della pioggia, sensazione simultanea fondata su tutta la gamma delle percezioni sensoriali. Ma finché fallisce l'impresa di abolire l'ordine della successione a favore di un ordine di simultaneità, il "presente" della percezione sensoriale rimane un presente inevitabilmente spezzato.

Nel caso dei due testi esaminati (pioggia vera e propria e "pioggia favillante" del fuoco d'artificio), il movimento verso la presenza contemporanea di tutte le sensazioni parte da uno stimolo particolare: il crepitio della pioggia. Questa prima impressione frammentaria, benché di brevissima durata, si fissa con tanta chiarezza nella mente di D'Annunzio che, risvegliata anche molto tempo dopo, fornisce l'impulso alla genesi di tutta una serie di immagini: una visione che vorrebbe rappresentare un passato più vivo e più completo possibile, far confluire nell'io presente le diverse sensazioni dell'io passato:

"[...] Bastava un soffio trepido, un profumo, un fruscio, una qualunque mutazione dell'aria per alterargli tutto l'essere, per comunicargli un languore, per suscitargli al viso una fiamma, per accelerargli il battito dei polsi, per gittarlo in un turbamento quasi folle. La facoltà intensa ch'egli aveva, di evocare le immagini fisiche, gli aumentava l'orgasmo. La memoria delle sensazioni era in lui così vivace ed esatta che i suoi nervi ricevevano dal fantasma interno un impulso quasi pari di forza a quello già ricevuto dall'oggetto reale." (14)

Uno stimolo esterno sembra immergere Giorgio Aurispa nell'ambiente favorevole al risveglio di una sensazione impressa nella memoria, la sensazione che poi fa scattare la massa delle immagini del passato, una dopo l'altra: "Un'immagine si associava all'altra; ed egli rivedeva [...], rivedeva [...], rivedeva [...]" (15). Questa pluralità però mette in dubbio l'interesse del passato risuscitato, benché D'Annunzio parli della facoltà del suo personaggio di "evocare le immagini fisiche": l'esperienza totale, appunto, non sarebbe un insieme scomposto di impressioni succedanee, ma una sensazione immediata e integrale. Nella memoria di Giorgio Aurispa però, non sorgono che aspetti di quel che fu, e ricollegarli in un medesimo panorama risulta estremamente difficile: "[...] tutto quel passato s'era disgiunto da lui". (16)

Poiché con esse non è ancora compiuta l'esigenza della "totalità sensitiva", queste "immagini fisiche" continuano ad agire come forza motrice nella ricerca continua di impressioni supplementari; sebbene a volte sembrano calde di vita, la fantasia dannunziana non si appaga; anzi, le immagini si moltiplicheranno, fino ad identificarsi con la complessa - ma non unitaria - realtà sensoriale. E mentre D'Annunzio non riesce a riassumere in una visione sintetica le impressioni sparpagliate, l'ideale della sensazione perfetta si dilegua, ed egli stesso rimane impigliato nella "particolarità", costretto ad errare da una sensazione particolare all'altra:

"Quando me l'han portata [la tua lettera], ero ancora sul letto e fantasticavo ascoltando lo scroscio della pioggia sui vetri dei balconi. Dopo, son rimasto ancora a sognare, aspirando il profumo. Ti ricordi, Barbara, quando verso sera, in quella stanza quasi buia, io diventavo come ubriaco di te, del tuo corpo ignudo, della tua bellezza, del tuo colore, del sapore della tua carne che era tutta umida ancora e calda de' miei baci? Ti ricordi? Tu parevi allora, nell'ombra, un fiore, un gran fiore umano, più inebriante d'un vino prezioso e più dolce del miele puro. Ti ricordi?" (17)

Un'altra volta, dunque, il nascere delle immagini nella fantasia è stimolato dallo scroscio e dal profumo della pioggia (18): due stimoli sensoriali molto fecondi, infatti. Comunque, sebbene D'Annunzio, assorto nei ricordi, si lasci trascinare dall'interferenza di queste sensazioni, la prima immagine non gli restituisce l'amante tutt'intera; anzi il sognatore ha bisogno di ricorrere ad un'altra, poi ad un'altra ancora - e la donna gli si va conformando come a pezzi: corpo, bellezza, colore, sapore, umidità, calore. Da ciò anche il suo continuo chiedere: "ti ricordi ... ti ricordi?" - domande che denotano

l'esitazione di D'Annunzio stesso, quasi si chiedesse l'io: "mi ricordo veramente?". Alla fine, la visione si scioglie in una serie di immagini metaforiche, "fiore", "vino", "miele", ma neppure queste restituiscono l'amata: l'immaginazione balenante si spegne, ed egli rimane solo, al buio.

Benché questa visione intermittente non riesca a rappresentare la donna desiderata in carne ed ossa, la valanga di immagini "fisiche" assume tuttavia una funzione chiave nel processo del "ricordarsi": da questo girare e rigirare intorno al nucleo assente, si cristallizza una specie di ricordo stilizzato: una formula, infine, che denota il recupero meccanico del passato, l'evocazione di una realtà immaginaria equivalente a quella vissuta e dimenticata.

Un tale processo si delinea nei testi in cui appaiono le gocce di pioggia che, in un modo o nell'altro, stanno in rapporto con una vicenda sensuale; lo conferma pure un passo di un'altra lettera a Barbara:

"Ho passato un pomeriggio orribile, pensandoti, imaginandoti, con troppo ardore.

Jeri, dopo mezzogiorno, il cielo si rannuvolò, l'afa divenne più pesante, rombò il tuono sul mare, caddero grosse gocce di pioggia 'tiepide come lacrime'. Pareva un temporale d'agosto. I miei nervi vibrarono senza posa, e la mia immaginazione s'intorpidì e s'inasprì. Che cupa bramosia di te! Nella notte ti sognai quasi di continuo. [...]" (19)

Al "troppo ardore" del desiderio dell'amante, corrisponde il tepore umido delle gocce che sembrano acutizzare la bramosia: egli sogna l'amata "quasi di continuo", un'immagine segue l'altra. Per di più, integrata nella catena delle percezioni descritte, appare l'immagine che sta per diventare un elemento fisso nella fantasia d'annunziana - e l'Autore stesso lo mette fra virgolette: "caddero grosse gocce di pioggia 'tiepide come lacrime'". Si tratta di una citazione dall'Innocente, romanzo intorno a cui egli stava lavorando in quel periodo. La similitudine tra "lacrime calde" e "gocce di pioggia" esercita ancora un'azione assai fecondatrice sull'immaginazione del Poeta.

Anche nell'Innocente l'immagine delle gocce-lacrime assume un valore sensuale abbastanza chiaro:

"-Usciremmo: in un pomeriggio velato, tutto bianco, un poco snervante, un poco soffocante. Cammineremmo a fatica. Comincerebbero a cadere, su le nostre mani, sul nostro viso, gocce di pioggia tiepide come lacrime. Io direi, con la voce alterata: -Rientriamo. -E, presso la soglia, all'improvviso - la prendereì su le mie braccia, la sentirei abbandonarsi

come esanime. [...] La violenza del desiderio sarebbe in me attenuata dalla paura di farle male [...]" (20)

L'immagine della pioggia "tiepida come lacrime" sta per farsi consuetudine, punto di riferimento della memoria dannunziana; e infatti l'Autore vi ricorrerà con un'insistenza notevole. Essa ritornerà, appena variata, nelle Vergini delle Rocce :

"Eravamo nelle stanze di Antonello, che le tendine abbassate rendevano quasi oscure poiché il giorno di fuori s'annuvolava. Io non vedevo per le finestre il cielo; eppure avevo su me la sensazione del tepore esterno, un po' snervante, ed ero certo che di fuori cominciava a cader qualche goccia di pioggia, qualcuna di quelle lagrime calde che sono così dolci quando toccano il viso o le mani [...]" (21) .

Oltre alla metafora delle "lacrime calde" che è presente anche nella lettera a Barbara, il brano citato riprende il motivo della "spossatezza" che precede la pioggia e l'elemento del viso e delle mani su cui cadono le gocce. Non v'è alcun dubbio, dunque, che si tratta della medesima immagine sulla quale D'Annunzio ritorna continuamente. Non solo, ma per forza di reiterazione - una reiterazione ostinata, quasi maniacale - quest'immagine diventa un'asse fissa intorno a cui roteano, quasi meccanicamente, le idee associate all'apparizione della pioggia. La visione stereotipata, familiare e sempre pronta a supplire all'immaginazione vacillante, rischia di prendere le dimensioni di una vera ossessione: le gocce cominciano a lasciar tracce che, come macchie di sangue, non vanno più via, indelebili nella memoria.

E infatti, all'immagine fissa, ben nota, ad un certo momento si aggiunge un elemento nuovo: nel Poema Paradisiaco le lacrime diventano per la prima volta "tiepide come sangue":

"Cadevan da la cupa nube spesse
gocce, tiepide come sangue, o come
lacrime [...]" (22)

Questi versi nell'ordine cronologico si inseriscono fra l' Innocente e le Vergini delle Rocce . Mentre nel Poema Paradisiaco si delinea già la trasformazione dell'immagine consueta in ossessione, nelle Vergini la metafora delle "lacrime calde" si riaccende per un'ultima volta: nei testi ulteriori, la pioggia sarà sempre "tiepida come sangue" (23).

Con il Poema Paradisiaco il ricordo stereotipato si fa veramente assillante - lo riconferma la lettura integrale di "Un Ricordo": il Poeta si presenta come qualcuno che cerca di dimenticare, ma senza riuscirci: forse vedrà "oscurarsi ne l'oblio lento" "quelli occhi sovrumani" - ma non sarà mai "immemore" del "clamore", che dietro di lui "parea che ripettesse [...] un nome!"

D'altro canto, nella poesia che precede immediatamente quella citata, anch'essa intitolata "Un Ricordo", l'elemento delle lacrime è già scomparso, non rimanendo che quello delle gocce di sangue ("Le prime sue parole, rare, / cadono come goccioline di sangue / da piaga che incominci a sanguinare") (24). A confrontarli con la vicenda raccontata in una serie di poesie delle Elegie Romane ("Villa Chigi"), sembra assai probabile che i due "Ricordi" non siano che uno solo: difatti, moltissimi elementi delle due poesie "paradisiache" risalgono alle Elegie Romane; "Villa Chigi" parla di una donna che, dopo un lungo silenzio, rompe in singhiozzi nello stesso momento in cui si fanno sentire i colpi di una scure:

"[...]
Aspra nel gran silenzio feria l'invisibile scure;
non il ferito tronco udiasi gemere.
Ella, ella, a un tratto, come ferita, ruppe in singhiozzi:
ruppe ella in disperate lacrime; ed io la vidi
nel mio pensiero, quasi nel guizzo d'un lampo, io la vidi
Umile sanguinare, Umile boccheggiare,
[...]" (25)

Quest'immagine - collegata con le altre visioni della fugacità dell'amore dipinte nel ciclo di "Villa Chigi" - non si lascia scacciare, come ripete un verso-richiamo della poesia: "Sempre nell'occhi, sempre, avrò quella vista" (26): è impossibile sfuggire ad una visione che ci presenti davanti agli "occhi dell'anima" - "occhi senza palpebre, che nessuna volontà può serrare". (27)

Questa mania delle immagini insistentemente - ossessivamente - presenti, nasce dal bisogno di "rammentarsi": dalla volontà di ravvivare e di completare il ricordo confuso e crivellato del passato. Vive gli stessi problemi - la stessa angoscia, diremmo - anche Isabella, la protagonista del Forse che si, soprattutto quando cerca di "rinnovare" il giocattolo prediletto della sua infanzia, una vecchia "scatola armonica", lo "scarabillo":

"Come taluno si china su un tizzo fioco e col soffio ne suscita vive faville sonore, ella aveva ravvivato e moltiplicato con l'agitazione dei suoi incanti le note interrotte". (28)

"Vive faville sonore" - la sinestesia costituisce un'ulteriore prova della volontà dell'Autore di intensificare le sensazioni, concentrandole in uno spazio più breve, più intenso possibile. E Isabella, per supplire alla frammentarietà della memoria, per "moltiplicare le note interrotte", ricorre alla potenza di un incanto: la sua danza. Appena l'incantatrice ha smesso di danzare, lo "scarabillo" muore:

"Ora scopriva una piccola cosa morta, una specie di cassetta funebre per Tiapa, per la bambola di Lunella". (29)

Neanche l'incanto, dunque, -potenza magica che intreccia in un solo nodo le varie sensazioni sparse nell'oblio - neanche l'incanto saprebbe risuscitare nella loro complessità le impressioni sensuali se non per un attimo: una volta svanito l'istante miracoloso, il presente di queste sensazioni si rivela illusione, apparenza, invenzione:

"Come colei che dalle matasse numerose con gesti alterni elegge e deduce i vari filì al suo ricamo, ella sembrava trarre dalle circostanze e dalle lontananze le linee più belle per comporle in quella creazione di istantanea bellezza; [...] tutte convergevano in quel gioco di apparenze e si esprimevano in quella vicenda d'invenzioni". (30)

L'azione dell'incanto è molteplice: a Isabella, appunto, fa rivivere il passato, le sensazioni della sua infanzia - su Paolo esercita il fascino della finzione. Egli ne rimane rapito senza scampo:

"Seduto su i cuscini, addossato al muro bianco, fiso come a un'alucinazione dei suoi propri sensi, l'amante mirava la danzatrice in un rapimento senza termine". (31)

Ecco il pericolo dell'incantesimo: chi non sa resistere al fascino, chi si abbandona, privo di volontà, in balia della "maga colchica" (32), rimane impigliato nel groviglio dei fili ordito e manovrato dalla tessitrice d'incanti - situazione labirintica senza uscita. Immerso nell'artificio della maga, egli s'inebria e s'intorpidisce, e intorno all'estasi si chiude il cerchio della follia. Con il fascino delle sue immaginazioni, l'incantatrice dimostra che "ogni incanto [è] una follia provocata con arte", "una follia artificciata". (33)

Questa sua arte sembra conferire a Isabella un potere illimitato. Eppure, man mano che l'incanto delle immaginazioni agisce sullo spettatore e lo ammalia, aumenta anche il pericolo che l'incantatrice rimanga meravigliata dal

suo stesso gioco. La magica potenza non sta in chi l'esercita, dunque, ma nell'incanto in sé, ed esso può diventar nemico della stessa incantatrice: lo "scarabillo", strumento d'incantesimo della danzatrice - la "vecchia scatola armonica, con l'anima di metallo costrutta d'un pettine d'acciaio i cui denti vibravano al girare d'un cilindro irto di punte" - può mutarsi in uno strumento di tortura:

"Se tu sapessi quante volte m'insanguinavo le dita contro queste punte quando il cilindro s'incantava!" (34)

L'incanto, quindi, sembra avere una strana affinità con la tortura; e in D'Annunzio l'una dimensione passa nell'altra quasi per necessità. Come per Isabella lo "spirito musicale" di una rappresentazione di Santa Caterina consiste nella strana dolcezza di quel martirio ("le sue dita si posano su la ruota così dolcemente che sembra tocchino i tasti d'un arpicordo" (35)) - così anche qui è inevitabile la mutazione del gioco in sofferenza, e Isabella ne rimane vittima.

Fenomeno identico, dunque, a quello del ricordo trasformatosi in ossessione: la danzatrice cerca di imprigionare l'amante nel suo incantesimo - e la "follia artificciata" si rivolge contro di lei; D'Annunzio si adopera di rianimare i suoi ricordi - e le immagini evocate, ostinate come fantasmi ossessivi, cominciano a popolare la sua fantasia: la pioggia fertilizzante delle lacrime si trasforma in gocce di sangue, testimoni della sofferenza: l'incantesimo diventa follia, e l'"Imaginifico" che non sa più dominare la sua fantasia, rimane prigioniero nel labirinto delle sue immagini -appunto come accade al protagonista del Piacere :

"[...] nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo". (36)

Altrettanto potrebbe dire il lettore per "l'incantesimo-pioggia". L'incantesimo sembra condurre inevitabilmente al labirinto, la pioggia diventa un elemento estremamente pericoloso per D'Annunzio: l'ascolto dello scroscio, sensazione incompleta, sveglia il desiderio di un'impressione sensitiva totale; il bisogno della completezza fa scattare una valanga di immagini: movi-

mento vorticoso in cui egli rimane preso senza scampo. (37)

D'altro canto, sarebbe possibile anche uno scroscio di pioggia che - invece di sfociare nella proliferazione di impressioni visive - potrebbe anche esaurirsi all'interno dell'esclusiva sfera sensoriale uditiva. E infatti, in alcuni testi, la pioggia non è altro che scroscio, e non provoca un accumulo plurimo, labirintico, di immagini. E quale valore assume nella fantasia dannunziana questa sensazione uditiva in un certo senso "autonoma"? Sussisterà anche nella pioggia-scroscio il nucleo di una situazione precaria, labirintica?

Ad ogni modo, intento ad immedesimarsi nell'ascolto, D'Annunzio non sembra più cercare il contatto sensuale con la pioggia, ma piuttosto la comunione mitica con la natura che si manifesta attraverso la voce degli elementi: "idea sonora" che dovrebbe rivelargli "la verità stessa del celato essere". (38)

Particolarmente interessante, a questo proposito, il brano del Fuoco, che tratta dell'epifania dell'eterno attraverso il canto del vento: "coprendosi gli occhi con le palme, concentrando tutta la sua anima nell'ascolto", Stelio Effrena riesce a cogliere "la linea intera della melodia", a fissare "le parole dell'elemento". Proprio perché rinuncia alla "vista", l'ascolto gli apre dimensioni nuove, più profonde, ideali. (39)

Si tratta di una rivelazione essenziale, appunto, perché non consiste soltanto in certi aspetti particolari; la "voce dell'elemento", permette di capire lo stesso principio animatore dell'"eterno drama" dell'essere (espressione dannunziana), sa conciliare in una sola linea musicale i "suoni" divergenti delle cose:

"[...] La voce delle cose è essenzialmente diversa dal loro suono - disse egli [Stelio] soffermandosi [...]. - Il suono del vento simula ora i gemiti d'una moltitudine atterrita, ora gli ululi delle belve, ora il croscio delle cateratte, ora il fremito degli stendardi spiegati, ora lo scherno, ora la minaccia, ora la disperazione. La voce del vento è la sintesi di tutti questi rumori, è la voce che canta e che racconta il travaglio terribile del tempo, le crudeltà del fato umano, la guerra eternamente combattuta per un inganno che eternamente si rinnova". (40)

L'ascolto dell'elemento, dunque, per D'Annunzio può assumere un valore nuovo, centrale: lo scroscio della pioggia può metterlo in comunione con

"ciò che accade di là dal velo" del visibile (espressione dannunziana) - purché egli riesca a percepire il ritmo della sintesi dei molteplici suoni di una pioggia che "[ode] scrosciare sul giardino, su la riva, nel campiello, nella calle". (41)

Dalla somma dei vari suoni comunque, non risulta ancora la voce misteriosa dell'Elemento, percepibile soltanto con lo spirito: secondo la "legge di natura metafisica" proferita dai personaggi dannunziani (42), l'essenza della musica - realtà ideale - non è nei suoni, ma negli intervalli di silenzio fra suono e suono, nella tensione che nasce dalla diversità di essi: "il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni"; per "tradurre in note le parole dell'Elemento" ci vuole lo spirito dell'artefice in grado di captare queste vibrazioni ritmiche ideali.

Èffrena, dunque, ha trovato il "Motivo musicale", "quel germe capace d' indefiniti sviluppi" (43), il principio compositore che permette di creare un'opera d'arte analoga all'opera della Natura:

"Sai tu che cosa sia un Motivo? Una piccola sorgente da cui può nascere una greggia di fiumi, un piccolo seme da cui può nascere una corona di foreste, una piccola favilla da cui può nascere una catena d'incendii senza termine: un nucleo produttore d'infinita forza insomma. Non v'è nel mondo delle origini ideali un essere più potente, un organo di generazione più virtuoso. [...]" (44)

Poiché il "Motivo" è la trascrizione dell'"idea sonora", "anima delle cose universe", la sua azione come elemento strutturante dell'opera d'arte non si limita all'ambito della musica; anzi è proprio la struttura ritmica simile che rivela l'origine comune delle tre arti pratiche, musica, poesia e danza. Sebbene le due prime - decaduta l'ultima - si siano ormai sviluppate in direzioni diverse, si possono tuttavia riconoscere, a livello di costruzione, numerose analogie fra la sinfonia musicale e l'opera letteraria: tutte e due cercano di rendere la linea perfetta dell'"idea sonora", concorrendo a svolgere la forza generatrice implicita nel Motivo:

"[...] gli ad Èffrena) giunsero dall'aula prossima le prime note della Sinfonia di Benedetto Marcello, il cui movimento fugato rivelava subito il carattere del grande stile. Un'idea sonora, nitida e forte come una persona vivente, sviluppavasi secondo la misura della sua potenza. Ed egli riconobbe in quella musica la virtù di quel principio medesimo intorno a cui, come intorno a un tirso, egli aveva avvolto le ghirlande della sua poesia". (45)

Le tendenze del linguaggio poetico sono identiche a quelle della musica; entrambi cercano di rivelare la potenza segreta dell'"idea sonora": "linguaggio musicale", quindi, nel senso che con varie voci derivate sviluppa fino alla perfezione il germe del moto iniziale, cantandolo e ripetendolo ritmicamente. È, appunto, a quest'intenzione artistica che risponde la costruzione "a ritornelli" del romanzo dannunziano - procedimento che consiste essenzialmente nel riprendere, a intervalli misurati, certe frasi fisse, cadenzate. Queste costanti ondeggiando, riecheggiano nel flusso del testo, "non come verbo ma come melodia" (46), conferendo al suo svolgimento la struttura di un'opera sinfonica. Ed è ancora la stessa convinzione che si manifesta nella dedica del Trionfo della Morte, quando D'Annunzio, delineando le qualità d'un "ideal libro di prosa moderno" (47), loda "i nuovi romanzieri d'Italia" per la loro ricchezza d'"elementi musicali così vari e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna". Se però musica e linguaggio poetico nel loro movimento sono comparabili ad un tirso avvolto di ghirlande - il bastone mitico dei seguaci di Dioniso - allora il potere di quest'arte dovrebbe avere carattere bacchico. Le affermazioni dannunziane nel Fuoco lo confermano: "lo spirito della fuga" sta nell'"ebrietà dionisiaca":

"Nell'impetuoso movimento fugato i bassi, i contralti, i soprani ripetevano l'acclamazione frenetica [...]. Tutta l'antica ebrietà dionisiaca pareva risorgere e diffondersi da quel Coro divino. - [...] Il Florido, il Fruttifero, il Rimedio visibile ai mortali, il Fior sacro, l'Amico del piacere, Dioniso liberatore riappariva d'improvviso in conspetto degli uomini su le ali del canto, per essi coronava di felicità quell'ora notturna come un calice colmo, ad essi poneva innanzi novellamente tutti i beni sensibili della vita. - [...] Lo spirito della fuga passava allora nell'orchestra, vi si alleggeriva in belle volute. - [...] Le voci sole davano così immagine di Tladi alzate che movessero mollemente tra i fumi dell'ebrezza i loro tirsi ornati di corimbi e di pampini, [...] accese in volto e palpitanti come le donne di Paolo che s'inclinavano dai balaustri aerei a bere il canto". (48)

L'artista che offre il "filtro dionisiaco" - compositore o anche poeta - per sviluppare il germe dell'"idea sonora", dispone di un'"essenza" magica capace di inebriare chiunque la beva; come mediatore del "mistero stesso della Natura" (49) esercita a sua discrezione il potere del rapimento:

"Mentre le parole fluivano senza impedimento e la linea ritmica del periodo si chiudeva a similitudine d'una figura disegnata con

un sol tratto da una mano libera, gli ascoltatori sentivano sotto quella fluidità armoniosa l'eccesso della tensione che tormentava quello spirito e n'erano presi come da uno di quei fieri giochi circensi in cui tutte le energie erculee di un atleta si palesano vibrando nelle corde dei tendini [...]" (50)

Anche questo potere però comporta un rischio; il gioco può mutarsi in situazione critica: similmente all'incantesimo che può chiudere nel suo cerchio l'incantatore, e similmente alle immagini che, diventate ossessione, sopraffanno l'"Imaginifico" - così anche l'ebbrezza musicale può rapir l'anima all'artefice e privarlo della sua lucidità, del necessario dominio sul proprio operato: e la sua creazione artistica gli si rivelerà "labirintica" dal momento che egli si dimostrerà incapace di dominarla.

Il poeta del Fuoco è cosciente del pericolo a cui si espone inalzando sopra gli ascoltatori "il tirso inghirlandato" del suo discorso:

"[...] E quel moto iniziale, diffuso per contagio, indefinitamente moltiplicato nel numero e divenuto unanime, si ripercosse in colui che l'aveva prodotto; parve sopraffarlo.

Era il pericolo preveduto. Egli vacillò come sotto l'urto di un'ondata troppo vasta. E per qualche attimo una densa oscurità occupò il suo cervello; la luce del suo pensiero si estinse come una face al soffio d'un vento irresistibile; i suoi occhi si velarono come sul principio della vertigine [...]" (51)

Il fascino della musica, quindi, è comparabile alla magia delle immagini - le difficoltà che deve affrontare il poeta-ascoltatore della pioggia corrispondono a quelle che incontra il poeta-spettatore delle visioni sensuali suscitate da essa. Come l'"Imaginifico" può essere travolto dalla valanga delle sue immaginazioni, così è grande anche il rischio che il trascrittore dell'"idea sonora" si lasci trasportare dalla propria composizione: che rimanga rapito nell'ebbrezza della propria sinfonia. Anche se si crede capace di rendere il ritmo ideale della voce dell'Elemento, sarà all'altezza della sua impresa soltanto se dirigerà e padroneggerà le risonanze polifoniche della sua eccitante creazione, e se la lucidità del suo spirito sovrano non verrà offuscata dall'ebbrezza. (52)

D'altra parte, la perfetta padronanza del linguaggio poetico come strumento musicale - padronanza appunto nel senso di non lasciarsi sopraffare dai suoi effetti inebrianti - conferirebbe al Poeta la possibilità di staccarsi dalle sue visioni ossessive: prevalendo la linea ritmica del periodo sulla

potenza evocatrice della parola, il congegno delle immagini-valanga suscitate dalla pioggia, verrebbe, per così dire, disinnestato - e la visione maledica dei ricordi pertinaci diventerebbe, nel discorso orchestrato, ritor-nello d'ordine musicale. Il poeta, dunque, che nella sua opera rappresenta la pioggia - immagine e suono - senza piegarsi alla forza travolgente della musica (nata dalla comunione con l'Elemento) non è più inerme di fronte al vortice labirintico della sua fantasmagoria. Non solo, ma mentre riesce a liberarsi dal risucchio delle immagini a catena, trova anche appagata la sua continua sete di nuovi stimoli sensoriali: alla smania del ricercare, al peregrinare di vicenda in vicenda, finalmente sarebbe concessa una tregua - sempre a condizione che al vortice delle immagini sensuali non si sostituisca l'ebbrezza musicale. Così placato, D'Annunzio sarebbe veramente

"quel che [è] quando la [sua] natura e la [sua] cultura, la [sua] sensualità e la [sua] intelligenza cessano di lottare e si conciliano compiutamente.

[...] un mistero musicale, con in bocca il sapore del mondo". (53)

Quest'intenzione di rendere la pioggia non tanto come realtà visivo-sensuale, ma piuttosto come fenomeno musicale - come manifestazione ideale della voce dell'Elemento - si delinea chiaramente ne "La Pioggia nel Pineto" (54): poema sinfonico in quattro tempi, il cui "melodioso fluire dei versi e dei ritmi, e lo svolgimento strofico del tema fondamentale (la pioggia), orchestrato con giuochi di rime, di echi, di assonanze [...], suggeriscono impressioni e richiami d'ordine musicale più che soltanto verbale". (55)

Il primo tempo si apre con un "taci", ripreso poi da un "ascolta" - invito che si rivolge alla donna, Ermione, con cui il Poeta cerca riparo dalla pioggia imminente nel bosco di pini: le parole devono ammutolire davanti alle "parole più nuove" delle goccioline che cadono sul fogliame:

"Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano goccioline e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
[...]"

Siccome "l'essenza della musica" "è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue" (56), il Poeta, per poter captare la voce dell'Elemento, deve concentrare "tutta l'anima nell'ascolto" - e sarà ancora soltanto in quel "silenzio musicale" che potrà "apparire la parola della poesia pura".

In questo silenzio, dunque, sorgono i suoni molteplici, diversi secondo che le gocce cadano su tamerici, pini o mirti - e negli intervalli fra suono e suono si manifesta il ritmo ideale, palpito del cuore della Musica. Dalla interferenza di tutte queste variazioni sonore e di tutti questi silenzi ritmici, al Poeta si rivelerà "la verità stessa del celato essere" - "idea sonora" che egli cercherà di fissare e di sviluppare nella "notazione" della sua parola poetica:

"Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
[...]"

Nella totalità delle vibrazioni diverse delle foglie ("piove su... su... su...") si manifesta la voce dell'Elemento - le rime, assonanze e riecheggiamenti della trascrizione poetica ("sparse - arse"; "pini - divini"; "irti - mirti"; "fulgenti - aulenti"; "accolti - folti"; "ginestre - ginepri" ecc.) rendono la linea ritmica ideale dell'epifania mistica.

Altresì la pioggia cade "sul viso" e "sulle mani": suscita un "intimo mondo di immagini" (57), reminiscenze familiari che, invece di farsi ossessivamente, sfociano, "si assimilano" nel fluire ritmico della linea musicale ("accolti - folti - vólti"), diventano esse stesse musica e ritmo - ritmo ideale, cadenze dello spirito:

"piove su i nostri vólti
silvani,
piove su le nostre mani
[...]"

Nel primo tempo del poema, il preludio monodico ("piove dalle nuvole sparse") si ramifica negli echi dei timbri diversi, a seconda della densità del fogliame su cui cade la pioggia ("piove su... su... su...") (58). Nel secondo tempo, "al pianto" del vento e della pioggia risponde il "canto delle cicale" (59) - e "tamerici, mirti ecc. si fondono in 'solitaria verdura'" (60): l'assunzione a sintesi delle diversità sonore e l'intreccio degli echi, delle rime ed assonanze, danno quasi il segnale per l'attacco all'intera orchestra - perché il germe dell'"idea sonora" "si [svolga] per mille aspetti fino alla sua perfezione" (61). -Nel terzo tempo, il crosciare dell'"argentea pioggia" si fa tanto forte da coprire il canto riecheggiante delle cicale, ma nell'ombra risponde e canta la rana. Il quarto tempo, poi, riprende ancora una volta i temi esposti nel primo tempo - ripresa quasi "all'acceleratore" della vita piovana nel pineto.

Questo svolgimento del poema fa pensare allo schema della fuga: all'esposizione del soggetto (tema principale) segue lo sviluppo dei contrasoggetti nelle varie voci derivate. Soggetto e contrasoggetti s'incontrano, poi, in un divertimento, e nella quarta parte vengono ravvicinati nella stretta.

Ricordiamoci che anche il protagonista del Fuoco , "nello spirito della fuga" aveva riconosciuto "la virtù di quel principio medesimo intorno a cui, come intorno a un tirso, egli aveva avvolto le ghirlande della sua poesia" (62): se la musica, dunque, sembra "un tirso brandito sopra la torma bacchica" - allora anche la poesia dannunziana deve essere una manifestazione dionisiaca, inebriante.

E infatti, nel terzo tempo della "Pioggia nel Pineto", il Poeta e Ermione "[s'immergono] nello spirito silvestre" - come già il poeta del Fuoco , "incitato al delirio", "[s'era immerso] nel mare sinfonico": il volto della donna è "ebro", "molle di pioggia" - e "pioggia e selva han come disciolto l'essenza umana dei due che vanno, ebbri di frescura" (Palmieri). Essi si assimilano per completo alla vita arborea che li circonda: illusione panica che sussiste fino all'esito del poema.

Le immagini sensuali che risorgono da quest'ebbrezza della pioggia, però, sparpagliano la forza generatrice dell'"idea sonora" nell'evocazione insistente della donna:

"Piove su le tue ciglia nere
 s' i che par tu pianga
ma di piacere; non bianca,
 ma quasi fatta virente,
 par da scorza tu esca.
 [...]"

Dalla comunione con l'Elemento, dunque, non nasce soltanto la linea ritmica ideale della Musica: chi si lascia rapire dal suo incanto - trascritto nella creazione poetica inebriante - è ancora in balia delle immagini ossessive. E D'Annunzio rimane sopraffatto dall'incanto musicale della propria parola poetica.

Così al Poeta che si definisce "un mistero musicale, con in bocca il sapore del mondo", la pioggia risulta fatale, labirintica; anche come manifestazione sonora del battito segreto dell'Elemento: essa gli concede una tregua, concilia la sua intelligenza con la sua sensualità, solo a patto che egli non si lasci "intorpidire" dal fascino delle risonanze: l'ebbro di musica sarà invece tormentato nel dedalo delle sue ossessioni sensoriali:

"Inebriatemi di musica.

Fatemi piangere ancora lacrime d'anima.

Toccate con la melodia il fondo della mia piaga, a suscitarmi i colori indicibili che non appariscono se non nello spettro luminoso delle stelle." (63)

(1) TESTAFERRATA, cit., pp. 6 e 28/29 sgg.

(2) Piacere , Romanzi I, p.17.

(3) cfr. ibid., p.236: "Pioveva, pioveva. [...] Tra le innumerevoli righe oblique dell'acqua si avanzava piano un vapore, a similitudine d'un velo tenuissimo che passasse a traverso corde d'acciaio tese e continuamente vibranti. La monotonia del crosio non era interrotta da alcun altro strepito più vivo." - e: Taccuini I, 24 luglio 1899, p.330: "Verso sera, mentre il sole cade, si prepara un temporale. La pioggia scroscia d'improvviso nel fulgore del sole; vibra come lunghe corde argentee splendidissime[...]".

(4) Notturmo , Prose I, p.243.

(5) 'Annotazione' al Notturmo , ibid., p.427.

(6) Notturmo , ibid., p.243.

(7) Resurrezione del Centauro , Prose II, p.556.

(8) apparsa sul Corriere della Sera , 21 aprile 1907; in volumetto unita a "La morte del cervo", Roma, Staderini, 1907 (cfr. M. PRAZ, Antologia, cit., p. 296). -L'incidente di volo che costrinse D'Annunzio al lungo periodo di immobilità descritto nel Notturmo , risale al 1916.

(9) cfr. Svend JOHANSEN, Le Symbolisme , (Ginevra, Slatkine reprints, 1972, ma: 1945) che definisce la sinestesia come "enchaînement d'éléments provenant de différents domaines sensoriels. Par rapport au temps, ces éléments sont soit simultanés, soit successivement subordonnés au terme principal qu'ils complètent" (p.24); Stephen ULLMANN, Grundzüge der Semantik , Berlino, de Gruyter, 1967, propone di differenziare fra la sinestesia vera e propria, d'una parte, e l'ipallage e lo zeugma dall'altra, che non sarebbero altro che l'effetto stilistico di una determinata posizione sintattica ("Pseudosynästhesie") (p.216).

Nella terminologia di Ludwig SCHRADEF, Sinne und Sinnesverknüpfungen , Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1969, le metafore sensoriali in cui prevale la simultaneità paratattica, corrispondono al "summierender Typ der Synästhesie" (pp.51 e 226).

(10) Notturmo , Prose I, p.285.

(11) Fsn , Romanzi II, p.1033.

(12) Fsn , Romanzi II, p.1033.

(13) Fuoco , Romanzi II, pp.636/37.

(14) TdM , Romanzi I, p.808.

(15) TdM , Romanzi I, p.769.

(16) ibid., p.781.

(17) Lettere a Barbara Leoni , cit., p.5.

(18) Qui, comunque, il profumo potrebbe essere anche quello della lettera, "dolcissima, tutta profumata del profumo che io amo"; cfr. Lettere a Barbara Leoni , cit., p.4.

(19) ibid., p.310.

(20) Innocente , Romanzi I, p.383.

(21) Vergini delle Rocce , Romanzi II, p.583. Il romanzo fu pubblicato nel Convito di Adolfo de Bosio, dal gennaio al giugno 1891 (PRAZ, Antologia, cit., p.747). -L'Innocente uscì in appendice sul Corriere di Napoli , dal 10 dic. 1891 all'8 febr. 1892 (PRAZ, ibid., p.619).

(22) Poema Paradisiaco , "Un Ricordo", Versi I, p.699.

(23) Così anche nell'Alcyone : "A Messodi": "Per entro al rombo della nostra ardenza/ udimmo crepitar sopra le canne/ pioggia d'agosto calda come sangue" (Versi II, p.742) -e "Ditirambo IV" (è il Ditirambo d'Icaro): "Mi cadde su la fronte/ una goccia di sangue larga e calda/ come goccia di nuvole d'agosto/ quando lampeggia e tuona." (Versi II, p.769; da notare che qui i due termini della similitudine sono invertiti!). Cfr. TESTAFERRATA, cit., p.30.

Sulla trasformazione delle "lacrime calde" in "gocce di sangue" potrebbe aver influito l'esempio di una poesia di Enrico NENCIONI, "Un paradiso perduto" (Poesie, Bologna, Zanichelli, 1880) - poesia che D'Annunzio citerà nel suo elogio funebre dell'amico, morto nel 1896: "[...] e la terra affaticata/ l'ormai pensosamente oppressa e oppressa dall'alta atmosfera. Qualche lampo,/ Poche gocce di pioggia, rare e calde,/ Come gocce di sangue; [...]". Cfr. D'ANNUNZIO, Prose scelte , Milano, Treves, 1906, p.44 e Prose III, p. 44. La scrittura dannunziana ha anche un'interpretazione ai Raggi critici di letteratura italiana di Enrico NENCIONI, Firenze, Le Monnier, 1898. -A Enrico Nencioni, con autore dedicata la Plagia Romana (cfr. Versi I, p.808), apparve per la prima volta nel 1892, presso l'editore Zanichelli.

(24) Poema Paradisiaco , Versi I, p.697.

(25) Elogio Romano , "Villa Chigi", Versi I, p.341. -"Villa Chigi" apparve sulla Nuova Antologia del 1° settembre 1891. Stando ad un'affermazione del Poeta, riportata dal PRAZ nella sua antologia dannunziana, cit., p.44sg., il

"ricordo" sarebbe "puramente letterario": "Quando nel 1892 d'Annunzio riordinò le elegie in volume per l'editore Zanichelli, dichiarò che 'Villa Chigi è una delle più terribili e fu scritta a San Vito nel colmo della felicità. Questo basterebbe a dimostrare che la rappresentazione artistica di quel sentimento amaro è puramente letteraria. Così per le altre. Si tratta di un motivo lirico da cui mi è parso di trarre alcuni effetti singolari'."

(26) Versi I, pp.335 e 340.

(27) TdM , Romanzi I, p.697.

(28) Fsn , Romanzi II, p. 1031.

(29) *ibid.*

(30) *ibid.*, pp.1028/29."

(31) Fsn , Romanzi II, p.1028.

(32) *ibid.*, p.1026.

(33) *ibid.*, pp.987 e 1034.

(34) *ibid.*, p.1031.

(35) Fsn , Romanzi II, p.892; cfr. Taccuini I, p.402 (Francoforte, 1^o maggio 1900): "Un piccolo Cesare da Sesto delizioso. Ancora un'armonia di verde. Una figura di Vergine dai capelli biondi - vestita di verde, che appoggia le mani a un lembo di ruota dentata. Si vedono, appoggiate, soltanto le estremità delle sue dita pallide - che contrastano con i denti ferrei laceranti."; -e *ibid.*, p.405: "Guardando la piccola Santa Caterina di Cesare da Sesto, Isa dice: 'Le sue dita si posano su la ruota così dolcemente che sembra che suonino uno strumento...' 'Che fa del suo martirio melodia'. Ella ha sentito lo spirito musicale di quella pittura."

Gli appunti sono anche stati trasferiti nel Compagno dagli occhi senza cigli , Prose II, p.591 ("Penso a quella Santa Caterina di Alessandria che in una tavoletta di Cesare da Sesto tiene le belle mani musicali, come su i tasti di un organo portatile, su la ruota dentata che deve lacerarla; ed è assorta nel modulare dentro sé la sua melodia inaudita."), e nel Secondo Amante , Prose II, p.405 ("[...] Caterina di Cesare da Sesto [...] la bionda martire dalle dita pallide posate su i denti della ruota di supplicio come su i tasti d'un organo portatile."). Cfr. Taccuini II, pp.427/ 28, n.2 alla p.139. -L'opera è ora assegnata a Bartolomeo Veneto (prima metà del secolo XVI); cfr. PRAZ, *Antologia*, cit., p.1184.

(36) Piacere , Romanzi I, p.17; cfr. Euriolo DE MICHELIS, Tutto D'Annunzio , Milano, Feltrinelli, 1960, p.79.

(37) cfr. Benedetto Croce, in: Letteratura della Nuova Italia , Saggi critici vol.IV, Bari, Laterza, 1915, pp.17/18: "Molto spesso, le immagini [di D'Annunzio sono] ridondanti, fragorose, anzi chiassose: da un'immagine scoppia un'altra, e poi un'altra, nella spinta della fantasia, che si lascia andare senza trovar nulla che l'arresti e intorno a cui si raccolga."

(38) Fuoco , Romanzi II, pp.716 e 718.

(39) *ibid.*, p.716.

(40) *ibid.*, pp.717/18.

(41) Notturmo , Prose I, p.245.

(42) Fuoco , Romanzi II, p.718. - Coi nomi di Stelio Effrena e di Daniele Glauro, il Poeta adombra sé stesso e l'amico Angelo Lombi, autore de La beata riva, che apparve, preceduto da un ragionamento del D'Annunzio, nel 1900, presso l'editore Treves.

(43) Fuoco , Romanzi II, p.716.

(44) *ibid.*, p.824.

(45) *ibid.*, p.824. - È un'allusione all'Arianna (1877) di Marcello, "intreccio scenico-musicale" a cinque voci, su versi di Vincenzo Cassani. Il manoscritto di questa Arianna fu scoperto nel 1888 da Oscar Milesotti (1848-1916), editore della "Biblioteca di rarità musicali" (PRAZ, *Antologia*, cit., p.800).

(46) Fsn , Romanzi II, p.1117.

(47) TdM , Romanzi I, pp.653 e 655/56.

(48) Fuoco , Romanzi II, 628/29; "Paolo": il Veronese.

(49) Fuoco , Romanzi II, p.714.

(50) *ibid.*, p.714.

(51) *ibid.*

(52) cfr. Fuoco , Romanzi II, p.714: "Ma tu non immagini la forza generatrice di queste poche note. Un turbine di musica è nato da loro e non sono riuscito a dominarlo... Sopraffatto, soffocato, costretto a fuggire!"

(53) Notturmo , Prose I, p.247.

(54) Aleyone , Versi II, pp.619 sgg.; ed. PALMIERI, cit., pp.111 sgg.

(55) commento di PALMIERI, cit., p.111.

(56) Fuoco , Romanzi II, p.718.

(57) cfr. commento di PALMIERI, cit., p.111.

(58) cfr. Taccuini II, p.105 (Marina di Pisa, 2 luglio 1899; taccuino già pubblicato da Dante ISELLA, Strumenti Critici, 19, ottobre 1972, 163-73): "La Pineta è selvaggia, tutta chiusa da cespugli fitti, da mirti, da tamerici. Qua e là le ginestre fiorite risplendono con i loro gialli fiori. La pioggia discende su la verdura con un crepitio che varia secondo la densità del fogliame. [...]".

(59) cfr. ibid., p.106: "Le cicale, che cantavano ancora sotto il cielo cenerino, a poco a poco ammutoliscono. Il loro canto si fa sordo, sotto la pioggia; poi si rallenta; poi si spegne. Di tratto in tratto una nota roca e fioca risorge, spira..E su tutta la foresta si spande il suono della pioggia tiepida, un suono infinitamente dolce e persuasivo. [...] Dal crepitio più forte mi accorgo della maggior densità del bosco. [...]".

Cfr. anche Adelia NOFERI, L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana, Firenze, Vallecchi, [1945], p.318: "nel coro appena differenziato delle voci arboree, nasce una voce diversa (il canto delle cicale; e l'eco è suggerito anche dalle rime interne): appena un avvio, ma che vale a dare sapore nuovo al coro stesso, dal quale vedete che certe note si staccano più precise, come pezzi brevi da solista".

(60) PALMIERI, cit., p.113.

(61) cfr. Fuoco, Romanzi II, p.717.

(62) Fuoco, Romanzi II, p.626.

(63) Notturmo, Prose I, p.277.

Il motivo dello specchio

"[...] in fondo al labirinto [è] collocato di frequente uno specchio, cosicchè l'uomo che si era aggirato lungamente negli intrichi del cammino, raggiungendo alla fine la mèta del suo peregrinare, scopre che l'ultimo mistero della ricerca, 'Deus absconditus' o mostro, è lui stesso." (1)

La presenza dello specchio nel complesso tematico del labirinto assume quindi un valore essenziale: rivelando l'intima logica dedalea, lo specchio appartiene alla simbologia del centro - come, d'altronde, la torre, l'albero della vita o la sorgente nel punto più interno dell'"hortus conclusus" (2). Chi raggiunge il belvedere al centro del giardino, conquista il privilegio di osservare gli erranti, di gioire della propria superiorità (3) - lo specchio collocato in fondo al percorso labirintico restituisce all'uomo la vera immagine di sé stesso, mostro divino o divinità mostruosa: l'autocoscienza è la conferma di "una soggettività nuovamente acquistata" (4)

Al centro ci si impossessa del segreto del labirinto; la complessità dei tracciati che per l'errante è confusione e mistero - per l'iniziato è ingegnosa e armonica costruzione: egli ha vinto le proprie ansie cieche; l'incantesimo è rotto dall'intervento della ragione.

D'altra parte esistono anche labirinti policentrici (5) la cui struttura presenta - oltre al centro della verità - "centri" falsi, illusori. Allo spiazzo liberatore si arriva purchè non si abbandoni il filo conduttore giusto, e questo filo per il poeta è il linguaggio: un linguaggio che gli fornisca la necessaria distanza.

Per D'Annunzio, comunque, non ci sono dubbi: la sua arte gli conferisce la sicurezza di aver vinto il caso. Il "centro", però, cui lo conduce il suo linguaggio si rivelerà come tale soltanto alla fine del percorso, e a condizione che nello specchio dell'autocoscienza egli riconosca i lineamenti della verità.

Sul personaggio dannunziano lo specchio esercita un'attrattiva quasi irresistibile e, nello stesso tempo, suscita in lui una viva repulsione: situazione violentemente contraddittoria, matrice di oscure paure. Così Isabella nella

Reggia di Mantova:

"Vedevo ella venirle incontro, pel silenzio d'una stanza occupata dall'ombra di un letto lugubre come un feretro, due creature silenziose e fisse come quelle che senza pianto dal fondo della loro stessa vita vanno incontro al destino lacrimabile.

-Aldo, Vana, siete voi? siete voi?

-No, Isabella. Siamo noi, nello specchio. Perché tremate così?

-Noi!

Era un alto cristallo che, in bilico tra due colonnette, rasentava il pavimento specchiando l'intera persona diritta in piedi. Il fascino n'emanava come da un parallelogrammo magico.

-Perché tremate così?

Vinta e riluttante, ella si appressava all'immagine traendo per la mano il compagno inquieto; entrava nell'ombra funerea del letto; fissa, non riconosceva il suo sguardo in quegli occhi che la guardavano quasi nudati, quasi privi di cigli, privi di battito, immensi, più misteriosi della tomba, misteriosi come la follia.

-No, no! Ho paura.

Ella balzò lontano, fuggì per le stanze contigue [...] (6)

Lo specchio, dunque, è dotato di una potenza straordinaria: "parallelogrammo magico" che sottrae le cose alla sfera dell'esperienza e del reale e le trasferisce in un ambiente d'incantesimo. Forse ci identifichiamo con l'immagine riflessa - ma non siamo mai semplicemente noi; possiamo, come Isabella, nutrire dei dubbi sull'esattezza dell'immagine e sui nostri stessi connotati - eppure lo "sguardo speculare" trattiene qualche cosa di misterioso che sembra emanare dalla nostra intima sostanza: i limiti fra realtà e allucinazione si confondono, fantasma ed esistenza certa sfociano nell'ambiguità della follia.

Un altro brano del Forse che sì, alludendo alla vicenda del testo appena citato, insiste sugli effetti sconvolgenti del fenomeno speculare e sull'insorgere di una sensazione di pazzia nel personaggio di fronte allo specchio:

"-Mi ricordo - disse egli con una voce sorda che a lei parve minacciosa - mi ricordo quando tremavi in quella stanza occupata dall'ombra di un letto, quando tremavi di paura vedendo verso noi venire due figure in silenzio...

-Aldo e Vana!

-Noi stessi, nello specchio cupo.

-Aldo e Vana e noi stessi.

-E la follia.

-Ciascuno in uno specchio ha una follia che l'atterrisce e l'attira."

(7)

Dapprima Isa crede di riconoscere nelle due figure i suoi fratelli, Aldo e Vana; Paolo, invece, vede nello specchio l'amante e sé stesso; nel processo

di rifrazione le figure si moltiplicano - lo specchio mette in dubbio le identità. Le immagini non sono altro che apparenza, al massimo somiglianze: come tali, possono restituire qualunque fisionomia. Anzi, a livello virtuale, le figure sono "Aldo e Vana e noi stessi", finché non sia comprovata la realtà esclusiva ed inequivocabile di una delle possibilità piuttosto che di un'altra. Questa costante ambiguità non concede nessun punto fisso alla ragione: dalla mancanza del criterio sicuro, dall'incapacità di afferrare l'esistenza certa nascono le allucinazioni. E quest'immagine della follia nello stesso tempo "atterrisce e attira": sul personaggio dannunziano lo specchio ha l'effetto di un risucchio da cui rischia di essere catturato (8).

E infatti, l'influenza del fenomeno speculare non è soltanto superficiale: nella riflessione, mentre separa e moltiplica la realtà originaria, lo specchio apre una fenditura profonda nella stessa personalità, corrodendone l'intima sostanza:

"[Vana guardava] il giovinetto con uno sguardo che lo agghiacciava come fosse il suo medesimo veduto di notte in uno specchio quando l'immagine specchiata non è la nostra ma quella dell'intruso che abita in noi e usurpa la nostra sostanza." (9)

In questo processo di "depersonalizzazione" parossistica, lo spettatore di fronte allo specchio assiste alla nascita di un essere nuovo, un mostro-parassita che si nutre della sua sostanza e prende dimora dentro di lui:

"L'insonne [Isabella] levò la fronte bagnata di sudore; e l'atto ch'ella compiva le fu presente come in uno specchio. Una sensazione confusa di duplicità era nel suo corpo. Ella stessa pareva trarre sé fuori di sé. Poi dalla sua sostanza si foggiano cose mostruose, come quelle malattie che ci deformano nei sogni e che talvolta sono un indizio latente. [...]" (10)

Per il personaggio dannunziano dunque, guardare nello specchio diventa un atto essenzialmente labirintico: perdendosi nell'immagine speculare dei suoi occhi, Isabella perde altresì ogni nozione dell'ambiente; priva del senso d'orientamento illuminatore, si smarrisce nel dedalo delle allucinazioni - si consuma, addirittura, nello sguardo ipnòtico del mostro che si impadronisce della sua sostanza. Ella riuscirebbe ad evitare la follia imminente soltanto liberandosi da questo sguardo accecante, e recuperando la facoltà di "distinguere", nello specchio, "il fantasma dalla presenza certa":

"Un gran sobbalzo la distaccò dall'amante. E le sue palpebre gravi battevano per respingere la nube addensata, per riaquistare il lume, per distinguere il fantasma dalla presenza certa. Era ancora l'immagine nello specchio? era ancora lo sguardo della follia negli occhi suoi divenuti estranei? era il pallore stesso della sua perdizione, quello?" (11)

Problema analogo, e analogo processo, per gestire la propria memoria e superarne la seducente confusione: chi si lascia sopraffare dal vivaio brulicante dei ricordi, rimane imprigionato fra "allora" e "ora", e corre il rischio di non distinguere il "fantasma" risuscitato dell'io dalla "presenza certa". D'altro canto, lo specchio che dovrebbe richiamare l'io del passato, lo rifrange, lo altera, lo rende irriconoscibile - irrecuperabile:

"[...] Le mani silenziose la [Isabella] pettinarono. La sua anima inquieta entrò in uno stato d'indefinito ricordo. Le pareva che quella notte fosse incominciata chi sa quando chi sa quando, come in una favola confusa. I suoi capelli scorrevano scorrevano come un'acqua lenta, e con essi mille cose della sua vita informi oscure labili, tra oblio e ritorno. [...] E si chiedeva: 'Perché ho fatto questo?' E, mentre cercava dentro di sé la risposta, tutto ancora si diffondeva, si dissolveva, fluiva. Il passaggio iterato del pettine nella massa dei suoi capelli era come un incantesimo che da tempo durasse, che fosse per continuare senza fine. Il suo viso in fondo allo specchio s'allontanava s'allontanava senza lineamento, poi si ravvicinava ritornando dal fondo, e non era più il suo viso.

Ella si levò, sbigottita." (12)

Questo sbigottimento deriva dalla strana compenetrazione dell'esistenza presente con l'intimo mondo dei pensieri e dei ricordi: il "passaggio iterato del pettine" occupato a ravviare la massa dei capelli, riflette la fatica della ragione a disporre in un ordine logico le "mille cose della vita informi oscure labili": "perché ho fatto questo?". La domanda però rimane senza risposta - Isabella non riesce a fermare il flusso invadente dei ricordi: tutto si dissolve, la nozione del tempo è abolita ("il passaggio iterato del pettine [...] era come un incantesimo che da tempo durasse, che fosse per continuare senza fine"). Dal fondo dello specchio le si ravvicina il suo viso che non è più suo: lo sguardo investigatore della ragione si è rifratto; lo specchio non rinvia altro che il fantasma deformato di ciò che fu.

Isabella non troverà via d'uscita dalla sua situazione difficile e labirintica - finché non riuscirà a rompere l'incantesimo del "passaggio iterato

del pettine", del fluire informe dei suoi ricordi. La ragione fallisce nella sua funzione "riflettitrice", l'incanto perdura: "la nostra vita", come dirà il Poeta della Leda senza Cigno, "è un'opera magica, che sfugge al riflesso della ragione". (13)

D'altra parte, la presa di distanza dal passato, dallo "sfondo di vita", conferirebbe al personaggio dannunziano la consapevolezza di una nuova superiorità, l'equilibrio armonico di chi conosce "il valore degli spazii"; ponendosi al di sopra della vita vissuta, vedrebbe il suo presente "disegnarsi su un gioco perpetuo di prospettive". Così Isabella quando adopera la sua "alchimia della menzogna" (14):

"[...] ella [...] sapeva dare al suo passato una indefinita profondità, alzare la sua giovinezza sopra un immenso sfondo di vita, come quei pittori di ritratti che pongono dietro la figura la veduta d'un portico senza termine o una illimitata lontananza di paesi e di acque. Sembrava che le sue attitudini si disegnassero su un gioco perpetuo di prospettive ch'ella non cercava di cupire ma di equilibrare, come quei ritrattisti che conoscono nel quadro il valore degli spazii." (15)

La conoscenza del "valore degli spazii" permette a Isabella - come al ritrattista - di vedere e di rappresentare in proporzione equilibrata i due piani della realtà, immediato questo, l'altro lontano. Non sono più due "coscienze" dell'essere che confluiscono e si compenetrano nel confuso smarrimento fra ricordo e momento attuale; anzi le due realtà - lontananza e vicinanza - si mantengono e coesistono come tali, irriducibile dualità.

Isabella riesce a staccarsi dal magnetismo dell'autoriflessione tutte le volte che rappresenta il suo "sfondo di vita" non più come propria esperienza, ma come finzione del passato di un'altra: "l'alchimia della menzogna" la fa "essere e parere inverisimile" (16), la libera dalla paralisi della propria ambiguità.

Il soccorso della menzogna non distrugge però il fascino dello specchio; questo anzi si trasforma, si trasferisce nella sfera d'azione della fantasia: e l'incanto che la finzione esercita sullo "spettatore", non è meno irresistibile della potenza magnetica dello specchio. Il "dono della menzogna" è una "sapienza onnipotente" che promette all'incantatore il dominio su chiunque si lasci prendere dall'opera d'incantesimo, e all'inventore di favole il potere del fascino su chi ascolti, rapito, la creazione ingannevole:

"La Foscarina si sollevò per riadagiarsi, trasognata. Tra le parvenze del fondo algoso e quelle della favola ella si smarriva come nel laberinto; e cominciava a provare la stessa ansietà, confondendo nel suo spirito la realtà coi fantasmi." (17)

La favola conferisce a Stelio Ëffrena la soddisfazione superomisitca dell'artista prestigioso: il fascino della sua invenzione è talmente irresistibile che l'amante vi si smarrisce "come nel laberinto". E lo stato d'ansia confusa che la Foscarina vive nello smarrirsi è identico allo stato d'animo di chi, come Isabella, rimane "fiso nello specchio" e "confonde la realtà coi fantasmi". I diversi piani dell'essere si mescolano, si sovrappongono, diventano labirinto inestricabile.

Nella protagonista del Fuoco produce effetti simili anche lo smarrirsi nel "labirinto arboreo" del giardino dei Pisani a Strà (18): la Foscarina è assalita da una paura cieca: non trova più l'uscita da quel "gioco fallace composto da un giardiniere ingegnoso per il diletto delle dame e dei cici-sbei nel tempo dei calcagnini e dei guardinfanti" (19), ma soprattutto non trova l'uscita dal labirinto che si porta dentro. Dall'enfasi mitologica dell'emblema dedaleo vede sorgere l'immagine della sua rivale, la giovane Donatella che cantò il "lamento" di Arianna, e questa immagine le si impone con tanta insistenza da diventare ossessiva - allucinazione mentale che "le offusca la ragione" (20) e le impedisce, appunto, di "separare col suo pensiero la realtà del luogo dall'immagine del suo supplizio interiore", "l'aspetto naturale delle cose da quella specie di vivente allegoria creata dalla sua propria angoscia" (21):

"[...] Nel chinarsi, com'ella scorse la faccia giovanile [di Stelio], con la medesima evidenza scorse anche quella della cantatrice che si chinava con lei imitando il suo atto come l'ombra ripete un gesto sulla parete rischiarata. Tutto si confuse nel suo spirito; e il suo pensiero non riescì a porre un intervallo tra la realtà e quell'immagine. L'altra si sovrappose a lei, la oppresse, la sopprime." (22)

Così "oppressa, soppressa" dal labirinto, la donna sembra inevitabilmente perduta. Comunque, non è solo lei a farsi ammalare dall'illusione mitica: altrettanto si potrebbe dire di Stelio, "fauno ridente" tra le foglie; anche per lui la "comunione della sua vita con la vita arborea si fece più stretta" - e "l'incanto della sua immaginazione rinnovò in quel viluppo di vie dubbie l'industria del primo fabbro di ali, il mito del mostro nato da Pasifae e dal Toro, la favola attica di Teseo in Creta": "tutto quel mondo si fece

reale per lui" (23).

E infatti, la "sùbita divinazione" della donna non è altro che la ripercussione simultanea della bramosia selvaggia dell'uomo che, giocando a nascondino fra le muraglia di bosso, non desidera farsi trovare dall'amante "non più giovine, ammolita da tutte le carezze" (24) - ma da "una creatura che gli somigliasse, un petto fresco a cui egli potesse comunicare le sue risa [...], una verginità da sforzare, una violenza da compiere" (25): Donatella Arvale.

Eppure la donna sfiorita, posseduta già da tanti altri, sull'eroe dannunziano esercita un'attrattiva irresistibile: "carica di sapere voluttuoso, col gusto della maturità e della corruzione nella bocca eloquente" (26), ella stimola ed acuisce in lui la violenza della cupidigia:

"Anche una volta egli seppe che i fantasmi d'altri gesti incitavano la violenza del suo gesto bramoso verso la donna nomade." (27)

Aumenta il desiderio - ma risorge e si consolida anche l'immagine dell'"altra": il personaggio dannunziano non cerca mai esclusivamente il possesso di una donna; anzi si serve di lei "come d'un appoggio sul qual godere la forma ideale" (28) - sovrapposizione di una pluralità di singole donne possedute:

"[...] Com'erano strani nella voce di Donna Maria gli accenti d'Elena!" [...] - pareva al protagonista del *Piacere* - "Quella voce poteva esser per lui l'elemento d'un'opera d'immaginazione: in virtù d'una tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza imaginaria, più complessa, più perfetta, più vera perché ideale." (29)

E mentre le due bellezze si fondono, il personaggio dannunziano corre il pericolo di confonderle:

"Con un palpito profondo, egli scorre in sommo della scala marmorea al lume delle fiacole fumide la figura della Foscarina così stretta a quella di Donatella Arvale, nella ressa, che l'una si confondeva con l'altra in un medesimo biancheggiare." (30)

Pericolo ben noto, dunque: due esistenze diverse vengono ravvicinate fino a sovrapporsi, a compenetrarsi in un medesimo fluire indistinto. E l'uomo dannunziano non è più in grado di separarle, vittima della sua smania unificatrice e idealizzante. La Foscarina "non riesce più a porre un intervallo tra la realtà e l'immagine" della favola incantatrice o della propria allucinazione malsana; Isabella sta per impazzire di fronte all'immagine speculare alienata e sfigurata -

e, allo stesso modo della donna antagonistica, anche il protagonista avido di possesso si trova immerso in un mondo pluriforme, fluttuante, in cui si confondono le immagini insicure del suo desiderio. Non solo, ma via via che egli si smarrisce fra le allucinazioni multiple, le immagini svaniscono, si annullano.

"Subitamente, l'immagine di Elena gli risorse nella memoria. Altre immagini di donne si sovrapposero a quella, si confusero con quella, la dispersero, si dispersero. Egli non riuscì a fermarne alcuna. Tutte parevano sorridere, d'un sorriso nemico, nel dileguarsi; e tutte, nel dileguarsi, parevano portar seco qualche cosa di lui." (31)

La Foscarina è rimasta oppressa dalle sue visioni ossessive - nel Forse che si l'immagine specchiata è parsa quella dell'"intruso che abita in noi e usurpa la nostra sostanza". Altrettanto diventa pericoloso e labirintico lo smarrimento dell'eroe: l'attività proliferativa delle immagini deteriora e corrode nel suo intimo la personalità del fantasticante; dileguandosi le visioni, si dileguano anche le facoltà mentali, ed egli non riesce più a collegare il folle spezzamento del suo pensiero:

"Andrea [...] non aveva la coscienza esatta di questo suo nuovo soffrire; non sapeva raccogliersi né dominarsi; ondeggiava perduto fra la duplice attrazione femminile e il fascino della musica, da nessuna delle tre forze penetrato; provava, dentro, un'impressione indefinibile, come d'un vuoto in cui risonassero di continuo grandi urti con un'eco dolorosa; e il suo pensiero si spezzava in mille frammenti, si sconnetteva, si disfaceva; e le due immagini femminili si sovrapponevano, si confondevano, si distruggevano a vicenda, senza ch'egli potesse giungere a separarle, senza ch'egli potesse giungere a definire il suo sentimento verso l'una, il suo sentimento verso l'altra." (32)

Il personaggio si perde fra realtà e illusione, e le sue stesse immagini gli sfuggono di mano, lo coinvolgono nella loro esistenza oscillante per sopraffarlo: esistenza labirintica che "l'atterrisce e l'attira" come lo sguardo della follia in uno specchio.

Dello sdoppiamento quindi non è suscettibile soltanto il personaggio della donna desiderata, bensì lo stesso protagonista, evocatore di favole ammaliatrici. Rimane da individuare, a questo proposito, fino a che punto egli riesca a distinguere dalla "realtà certa" il "fantasma" del suo autoritratto: nella memoria, o nella sua assunzione a favola. La riflessione quasi speculare nella scrittura conferisce al "ritrattista" (33) la possibilità di "equilibrare"

"le sue attitudini [...] in un gioco perpetuo di prospettive", di sfuggire al pericoloso risucchio del vorticare parossistico intorno a sé stesso. Possibilità di un armonico equilibrio dunque, se l'artista saprà contrapporre alla figura in primo piano il necessario sfondo oggettivante - se saprà conoscere, in altre parole, il "valore degli spazi". Significativo per il grado di questa conoscenza sarà, appunto, l'atteggiamento dannunziano nei confronti della rappresentazione verbalizzata di sé stesso, e come essa si presenta sullo schermo-specchio del linguaggio letterario.

L'attività mnemonica, riflessiva, divide come in due il protagonista: dalla sua introversione affiora una parte-soggetto opposta ad una parte-oggetto. Colpisce soprattutto che la dissociazione avvenga in un contesto sempre uguale in cui è costante l'elemento del "letto mutato in bara" (34); l'idea dominante è sempre la morte.

"[...] Passo le ore nell'inerzia, pensando. Questa mia stanza è diventata funebre come una cappella sotterranea. Talvolta io mi vedo disteso in una bara; io mi contemplo nella immobilità della morte, con una lucidezza imperturbabile. Esco dalla contemplazione quietato." (35)

Sono righe da una lettera di Giorgio Aurispa a Ippolita; ma le ritroviamo anche, sia pure con lievi varianti, in una lettera di D'Annunzio a Barbara Leoni (36): il loro senso e il loro contenuto sono validi, e come tali, applicabili anche all'Autore.

Egli si vede, si contempra - eppure non si tratta di un raddoppiamento vero e proprio della sua identità personale: l'io-soggetto che immagina sé stesso disteso sul letto, ritrova un essere morto; l'apparizione della coscienza retrovisiva sembra presupporre la scomparsa della coscienza legata alla corporeità - e la scissione soggetto-oggetto non si effettua all'interno della stessa sostanza mentale, ma, appunto, fra realtà fisica e realtà pensante. Da una separazione di questo tipo però non risulta nessuna relativizzazione della soggettività despótica, prigioniera del proprio esclusivismo. Perché il personaggio dannunziano riesca a liberarsi dallo sguardo paralizzante della propria immagine, dovrebbe sorgere, accanto a questa fissità, un altro punto di vista. Ma il corpo disteso sul letto-bara è senza vita: impossibile che si stabilisca la compresenza liberatrice di due coscienze diverse, continuamente oggettivate - ironizzate - l'una dall'altra.

Il fenomeno della finta duplicità dell'io pensante e dell'io contemplato si ritrova nell'ambito dei rapporti arte-vita, quando l'artista inventa il suo protagonista a immagine di sé stesso e lo intesse in un intreccio di relazioni prefigurate nella propria vicenda esistenziale. Il personaggio dell'opera letteraria e il suo modello preesistente sono composti della medesima sostanza, ma l'Autore confida nelle virtù della sua arte, "specchio magico" capace di "trasfigurare in vita superiore tutte le apparenze" mutevoli:

"Egli [Stelio] era giunto a compiere in sé stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie [...]". Egli aveva indicato appunto questa sua conquista quando aveva messo in bocca ad una delle sue persone le parole: 'Io assisteva in me medesimo alla continua genesi d'una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù di un magico specchio'". (37)

L'"intimo connubio dell'arte con la vita" va inteso come mescolanza delle rispettive sfere; l'arte è vita - ma nello stesso tempo anche vita superiore alla vita, massima artistica in sé contraddittoria. La potenza idealizzatrice del "magico specchio" dovrebbe superare ogni contrasto. La "trasfigurazione" magica, però, non comporta nessun cambiamento essenziale della materia rispecchiata: le parole che lo scrittore, a livello narrativo, "mette in bocca ad una delle sue persone", riproducono anche le idee del protagonista inventato da D'Annunzio: riflessione della figura riflessa che, nello specchio dell'arte, potrebbe moltiplicarsi all'infinito - eppure questa figura non sarebbe mai diversa dall'immagine originaria neanche al vertice dell'ideale visione prospettica. Le riproduzioni, benché di volta in volta rimpiccolite e ristrette, sono sempre perfettamente fedeli all'originale e, per di più, tutte allineate sulla medesima asse fissa. Impossibile, dunque, che da tale "connubio" nascano prospettive nuove, più ampie. Anzi, i due sguardi - quello dell'io-soggetto e quello dell'immagine riflessa nell'opera d'arte - si compenetrano in modo tale da diventare un tutto unico, un'identità inseparabile: l'artista non riesce più a distinguere sé stesso dalla sua riproduzione-personaggio: il "fantasma" si confonde ancora con il "caso reale":

"[...] Gli [ad Andrea Sperelli] pareva d'avere, un tempo, pittoricamente o poeticamente immaginata una simile avventura d'amore, in quello stesso modo, con quello stesso apparato, con quello stesso fondo, con quello stesso mistero; e un altro, un suo personaggio immaginario, n'era

l'eroe. Ora, per uno strano fenomeno fantastico, quella ideal finzione d'arte confondevasi col caso reale; ed egli provava un senso inesprimibile di smarrimento." (38)

L'illusione della duplicità quindi persiste soltanto il tempo che dura l'atto della creazione, finché l'io-soggetto nello scrivere guarda e dipinge il ritratto di sé-personaggio. Una volta diventato scrittura, l'io-oggetto si rivela di nuovo identico a chi lo generò. La parola dell'opera è rivolta anche - se non soprattutto - all'Artista-lettore cui le proprie pagine nell'atto infinitamente ripetibile della lettura non riescono mai meno vive della vita stessa, poiché "verbum caro factum est":

"Il problema dello stile è di ragion corporale. taluno scrive col suo corpo intiero. il suo stile è una incarnazione, come nel mito del 'Verbum caro factum est' o nel motto del Caravaggio." (39)

Per D'Annunzio la presenza della realtà esistenziale nella scrittura è infatti più che simbolica. Nella misura in cui i due poli dell'essere coincidono e il lettore ritrova tutto se stesso nelle proprie parole, ogni divergenza fra segno verbale e vita reale si annulla: la pagina scritta addirittura è la vita; invece delle "corrispondenze" linguistiche si attuerebbe il mistero della "transustanziazione":

"Tutte queste pagine accumulate sopra quest'asse non sono men vive di me. Io vivo in loro com'èlleno vivono in me. Sotto questa tettoia bassa alla salvatica s'è compiuto il miracolo della transustanziazione. La mia vita vera è transustanziata in pagine imperiture. [...] In vece dell'ostia pongo la pagina; e mi rappresento l'estremo della mia passione."
(40)

Se per D'Annunzio, lettore delle proprie pagine, la vita si è "transustanziata" in arte, egli deve ritrovare nel suo scritto un passato realmente presente nell'integrità del suo essere, quasi fosse abolito il muro divisorio del tempo. Lo spazio che nelle pagine si apre per assumere un'attualità concreta, corporea, è quello di un "presente" ormai passato - spazio che si dilata fino ad occupare la coscienza dannunziana tutt'intera: il presente risuscitato nella sua integrità essenziale rifiuta ogni altra realtà consussistente; il tempo attuale del lettore viene annullato dall'invadenza di quello che fu; col soffio vitale che egli presta all'essere che vede risuscitar dalle pagine, esala lo spirito della sua esistenza immediata di lettore.

Così anche quando rilegge un passo - "lontanissimo ricordo" - nel "libro segreto della [sua] memoria" (41): il ricordo raccolto nelle parole diventa presenza concreta solo purché "il ritmo del passato" si possa "misurare al respiro che gli è in bocca":

"[...] Come la musica obliata nel quaderno rivive intiera ed esercita la sua virtù novellamente, quasi allora allora creata, se il sonatore la suoni su le sue corde, così quel ritmo del passato si misurava al respiro che m'era in bocca. Taluna parola sembrava apparirmi al modo di quelle che un tempo il dito d'una piccola sorella scriveva sopra uno specchio e che non mi si palesavano se non quando appannavo la sfera con l'alito." (42)

La pagina del "libro segreto della memoria" dunque ha l'aspetto della superficie levigata di uno specchio su cui siano scritte oscure parole di un ricordo - parole appena decifrabili finché le eclissa il bagliore troppo vivo del presente. Soltanto al contatto dell'alito animatore rivivrà nei segni il tempo raccontato e si potrà ricompiere nella lettura il "miracolo della transustanziazione": le parole diventano intelligibili e il "ricordo" si fa immediatezza corporea quando l'alito del lettore appanna il vetro dello specchio.

Questa opacità però impedisce che nello specchio si rifletta l'immagine del D'Annunzio presente; mentre egli si sprofonda nella lettura e il "ritmo del passato si misura al respiro che gli è in bocca", il suo ritratto di lettore non gli è mai visibile: la rappresentazione dell'io attuale e il ripresentarsi dell'io passato si escludono a vicenda. Appena l'io-soggetto s'incontra con il suo io-oggetto, la coscienza dannunziana s'ingegna ad abolire questa duplicità, facendo coincidere i due poli nel flusso eguale e indistinto della sostanza comune.

Con ciò "l'autoritratto" che sorge dal linguaggio-custodia dannunziano mostrerà sempre, necessariamente, una figura di primo piano talmente ingrandita da non lasciar più posto alla visione prospettica di uno sfondo: l'Artista non sembra conoscere "il valore degli spazi". D'altra parte, sarebbe proprio la pluralità dei piani dipinti a rarefare la compatezza oppressiva e dispotica dell'essere risuscitato nell'arte, ad allargare la strettezza della visione ammaliata ed ammaliante finché lo sguardo si liberi dall'ipnōsi e si apra alla vastità del nuovo orizzonte.

Senza la conoscenza del "valore degli spazi" però, l'Artista non può e non

vuole mantenere diversità e distanza fra sé e il suo mondo circostante, anzi tende alla comunione totale e addirittura all'identificazione con tutte le cose presenti e passate. D'Annunzio non ammette punti di vista divergenti, non accetta nessuna pluralità di coscienze; confonde sé con le cose, la "realtà" coi "fantasmi" - e nello specchio "della verità" in fondo al labirinto del suo linguaggio trova e ritroverà lo sguardo mostruoso dell'"intruso" che "usurpa la [sua] sostanza": facendo di sé stesso "la sua casa", e riecheggiando nel mondo delle cose un linguaggio identico al suo, non potrà mai conquistare una distanza ironica: errando in questa "casa" labirintica, finisce anzi col perdere la padronanza dei suoi gesti e vede dissiparsi la sua sostanza, irrevocabilmente:

"Non ho signoria di me, né so misurare i miei attimi, né seguire la dissipazione continua della mia sostanza. a vicenda la mia vita si dissolve e si riserra: è una nube ed è un nucleo.

Ho fatto di tutto me la mia casa; e l'amo in ogni parte. se nel mio linguaggio la interrogo, ella mi risponde nel mio linguaggio. [...]

Entro. mi smarrisco. i miei gesti non son mossi da me. ogni stanza colora del suo colore dominante il mio sentimento segreto senza rivelarmelo, il mio delirio intimo senza interpretarlo.

[...] sento improvviso che dentro me vive un altro più grande di me?" (43)

(1) SANTARCANGELI, cit., p.200.

(2) ibid., p.196.

(3) cfr. LADENDORF, "Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit", cit., p.793: "Aussichtsturm, Olympe oder Venusberg in der Mitte gewähren dem Wissenden das Vergnügen, die Irrenden zu beobachten."

Così il protagonista del Fuoco, che, dalla torre del labirinto di Strà, vede girare l'amante smarrita fra le "pareti ramosse" dell'"irremeabile carcere arborea": "Una delle vie sboccò finalmente nello spiazzo ove sorgeva la torre. Egli salì in furia la scala a chiocciola; ebbe la vertigine quando fu alla cima, chiuse gli occhi reggendosi ai balaustri, li riaprì; vide all'orizzonte una lunga zona di fuoco, il disco della luna senza raggi [...], il labirinto sotto di sé nerastro di bussi e maculato di càrpini, angusto nei suoi interminabili avvolgimenti [...]. Egli guardava la donna girare in corsa come una demente per i sentieri ciechi e dubbii, come una creatura condannata a un supplizio vano, a un affanno inutile ma sempiterno, sorella delle martiri mitiche." (Romanzi II, p.779).

(4) SANTARCANGELI, cit., p.201.

(5) SANTARCANGELI, cit., p.52, e LADENDORF, "Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit", cit., p.774.

(6) Fsn, Romanzi II, pp.879/80.

(7) ibid., p.1040.

(8) cfr. anche Fsn, Romanzi II, p.1002: "L'umidità fluviale attirava l'Àrdea come in un risucchio. Nella corrente pigra si specchiavano come in uno stagno immobile le grandi ali senza battito."

(9) ibid., p.1014.

(10) ibid., pp.1053/54. -Si veda anche il commento ad uno dei distici leonini iscritti sul frontone delle sette fontane-tempietti, nel Giardino di Violante: "[...] I liquidi specchi invitavano gli amanti a reclinar le fronti gravi di sogno e a contemplare le proprie immagini affinché, giunti infine a non vedere in quelle se non le sembianze d'ignoti esseri insorte alla luce da un mondo inaccessibile, potessero meglio sentire quel ch'eravi d'indicibilmente estraneo e lontano nelle vite loro. 'Inclinatevi a specchiarvi affinché i vostri baci sieno addoppiati dall'immagine.'

OSCVLA IVCVNDÀ VT DVPLICENTVR IMAGE IN VNDA
VVLTVS HIC VERO CERNITE FONTE MERO.

In quel semplice atto non era il segno rivelatore d'una cosa recondita? I due amanti chini a riguardar la loro carezza rispecchiata significavano innanzitutto la potenza mistica della volontà; essa è quella di espellere per qualche attimo l'uomo sociologico che noi portiamo in noi medesimi e di farcelo sentire lontano ed estraneo come un Partenone. - Non forse nell'oscurità di un tal sentimento si accresce il delirio e si produce il terrore dei lusciosi che negli specchi delle alcove profonde mirano le loro mutue carezze ripetute da figure che sono a lor somiglianza e che pur sentano indefinitamente dissimili e remote in un silenzio soprannaturale? Avendo una confusa coscienza della straordinaria alienazione che avviene in loro, credono essi trovarne un simbolo illuminante in quelle immagini esterne e dall'analogia sono indotti a non più considerarle come parvenze visuali ma come forme di vita inesPLICabili e infine come aspetti di morte vera [...]" Le Vergini della Rocce, Romanzi II, pp.489/90.

(11) Fsn , Romanzi II, p.884.

(12) ibid., p.1049.

(13) Leda senza Cigno , Romanzi II, p.1199; Licenza , ibid., p.1328.

(14) cfr. Fsn , Romanzi II, p.989.

(15) ibid., p.985.

(16) Fsn , Romanzi II, p.985.

(17) Fuoco , Romanzi II, p.833.

(18) per la Villa dei Pisani a Strà, cfr. anche Tacchini I, pp.219, 221/22.

(19) Fuoco , Romanzi II, p.773.

(20) ibid., p.774.

(21) ibid., p.774.

(22) ibid., p.777.

(23) ibid., pp.776/77.

(24) Fuoco , Romanzi II, pp.593 e 633.

(25) ibid., p.777.

(26) ibid., pp.597 e 633.

(27) ibid., p.693.

(28) cfr. Il piacere , Romanzi I, p.100: "Fra le braccia dell'una egli si ricordava d'una carezza dell'altra, d'un modo di voluttà appreso dall'altra. Talvolta [...] piacevasi di sovrapporre alla nudità presente la evocata nudità di Elena e di servirsi della forma reale come d'un appoggio sul qual godere

la forma ideale. Nutriva l'immagine con uno sforzo intenso, finché l'immaginazione giungeva a possedere l'ombra quasi creata."

(29) Piacere , Romanzi I, pp. 293/94.

(30) Fuoco , Romanzi II, p.634.

(31) Piacere , Romanzi I, p.142.

(32) Piacere , Romanzi I, p.292.

(33) cfr. il passo già citato del Fsn , Romanzi II, p.985.

(34) Per la frequenza dell'elemento tematico "letto-bara", cfr. TESTAFERRATA, cit., pp.31 sgg. e 92 sgg.

(35) TdM , Romanzi I, p.705.

(36) lettera del 29 giugno 1889; cfr. Lettere a Barbara Leoni , cit., p.131: "Passo le ore nell'inerzia, pensando. [...] Questa mia stanza è diventata funebre come una tomba, o come una cappella sotterranea. Talvolta, io mi vedo disteso in una bara; io mi contemplo nell'immobilità della morte, con una lucidezza imperturbabile. Esco dalla contemplazione quietato."

(37) Fuoco , Romanzi II, pp.578/79. - Le citate "parole" si trovano messe in bocca al protagonista de Le Vergini delle Rocce, Romanzi II, p.463.

(38) Piacere , Romanzi I, pp.84/85.

(39) Libro Segreto , Prose II, p.885; per il "motto del Caravaggio", cfr. ibid., p.861: "Di Michelangelo da Caravaggio diceva Annibale Caracci 'ch'e' macinava carne e non colori'."

(40) Secondo Amante , Prose II, p.391.

(41) cfr. Venturiero senza Ventura, "Avvertimento", Prose II, pp.3-7.

(42) Leda senza Cigno , Romanzi II, p.1213.

(43) Libro Segreto , Prose II, pp.774/75.

Il tesaurizzatore metamorfico e l'ape nell'ambra (Conclusione)

D'Annunzio cerca nel linguaggio la propria immagine speculare: spera così di immergersi in una sorta di pienezza esistenziale che gli consenta di abbracciare "tutto il giro di essa vita". Cerca un approdo sull'orlo di quelle "isole improvvisi" (1) che sorgono spontanee dall'oceano del vissuto: l'abolizione del tempo, piuttosto che l'autocoscienza in un atto di meditazione staccato dal proprio passato.

In questo senso va intesa anche la sua affermazione di scrivere e di aver scritto le prose del "libro della memoria" (2) "a chiarezza di sé": non proprio cioè per acquistare quella lucidità della mente che permette il giudizio valutativo di sé stessi. "Chiarezza" infatti per lui significa "fama" ("scrivendo a chiarezza di me, ho anche scritto a lode di me, senza timidità alcuna" (3)); e significa soprattutto la luminosità abbagliante e indistinta in cui egli riesce a ridurre a "una folgorante unità lirica gli spiriti e le immagini che [gli] vengono dai quattro punti della sfera e da tutti i punti dell'orizzonte trovando in [lui] accoglimento e comprendimento simultanei" (4).

Il suo linguaggio della memoria non vuole essere "chiaro" come quello del Petrarca (5) che scrisse il suo colloquio (il Segreto) lontano dalla moltitudine e con parole prive di ogni sensualità: le parole del D'Annunzio sono "stillanti di silenzio" (6), di una musicalità che trabocca di miele. Alla chiarezza dell'autocoscienza critica egli preferisce l'abbagliare illusorio di una totalità sensuale recuperata; allo specchio di "piombato vetro", la "lamina d'oro":

"Il poeta laureato di Arezzo non componeva i suoi dialoghi se non per arrivare a comprendere sé medesimo. [...] Ma gli mancava l'amor sensuale della parola [...]. Per conoscer sé stesso, egli si specchiava nel suo latino scolastico, ahì, non come in lamina d'oro, ma come in 'piombato vetro'!" (7)

"Lamina d'oro", perché dalla sua luce può sprigionarsi la violenta allucinazione di una vita già vissuta che per un attimo invade l'anima del "veggente":

come succede al protagonista de La Città Morta , che ha scoperto i sepolcri dell'Agora e che poi racconta la sua visione dei cadaveri regali (Agamemnone, Eurimedone e Cassandra con la loro scorta) con le seguenti parole - le medesime, in sostanza, con cui Stelio Ėffrena (il personaggio-scrittore del Fuoco) cerca di evocare l'evento:

" [Leonardo]: un'apparizione allucinante; una ricchezza inaudita; uno splendore terribile, rivelato a un tratto, come in un sogno sovrumano [...]. Una successione di sepolcri: quindici cadaveri intatti, l'uno accanto all'altro, su un letto d'oro, con i visi coperti di maschere d'oro, con le fronti coronate d'oro, con i petti fasciati d'oro; e da per tutto, su i loro corpi, ai loro fianchi, ai loro piedi, da per tutto una profusione di cose d'oro, innumerevoli come le foglie cadute da una foresta favolosa: una magnificenza indescrivibile, un abbagliamento immenso [...]. Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millennii [...], ha visto d'una vita antichissima e violenta [...]" (8)

Nel momento della scoperta dei sepolcri, sembra proprio il bagliore dell'oro a sopraffare l'anima di Leonardo, a spingerlo al di là della soglia dei "secoli e millennii". Questa vita però dura un attimo solo; i cadaveri regali al contatto della luce si dileguano, nel loro silenzio (9). Per ricordare quell'attimo singolare, per rievocarlo davanti ai suoi ascoltatori, per ricostruire con le sue parole l'impressione subitanea della totalità splendente, egli si affida all'enumerazione dell'"innumerevole", dipinge i sepolcri nella loro successione: mettendo letto d'oro accanto a letto d'oro, egli dispone in un vasto arco narrativo tutte quelle cose che insieme costituivano la "magnificenza indescrivibile". L'abbagliamento immenso, momentaneo e ormai disperso, diventa, in questo sforzo analitico, una lunga serie di scintille che insieme concorrono ad illuminare l'intera figura del ricordo. Ed è procedimento reso esplicito nel Fuoco :

"Le parole del veggente interrotte e rapide sembravano un succedersi di lampi ond'egli medesimo era abbagliato. Si stupiva egli medesimo di quell'apparizione subitanea, di quella improvvisa scoperta che, illuminandosi nel buio del suo spirito, si esternava e quasi diveniva tangibile [...]" (10).

La totalità dell'istantaneo riappare in un accumulo di frammenti sfavillanti, ognuno di essi portatore prezioso della facoltà mnemonica.

Suggestive altresì le suppellettili dei tesori dell'Agora - "coppe, pettorali,

maschere, diademi, else, cinture d'oro" (11), che Leonardo ha fatto disporre in una stanza del suo appartamento "per modo che gli abbigliamenti e gli ornamenti disegnano le figure dei corpi assenti" (12). Come prima nell'eloquenza della frase evocatoria, il recupero del vissuto è assegnato alla molteplice quantità, alla "profusione delle cose d'oro":

[Alessandro, l'amico di Leonardo, "avanzandosi verso la spoglia":]

"E strano! Sembra che dall'adunazione dell'oro esca quasi una figura indistinta... Il crepuscolo, o una lampada di notte, potrebbe illudere gli occhi, creare nuovamente la forma intera. Certo, Leonardo conosce questo inganno [...] " (13)

L'uomo dannunziano, ossessionato "dal mito della totalità e del possesso" (14), dall'idea di riabbracciare la vita già vissuta e svanita ("Rimemorare non è per me aver vissuto né rivivere; ma è vivere nel vivere" (15)), si fa collezionista di stimoli mnemonici, raccoglie intorno a sé frammenti di varia provenienza: cose e parole, suppellettili e motti emblematici, oggetti d'arte e libri. Da ognuno di essi può nascere una scintilla di vita, dal loro agglomeramento multiplo e svariato, uno spettacolo abbagliante che aspira a dare un'illusione perfetta delle possibilità esistenziali.

Da ciò, appunto, muove l'"industrioso" interesse del D'Annunzio per i monumenti storico-culturali pieni di suggestioni (basti citare la visita dei personaggi del Forse che si alla Reggia di Mantova; per altri "pellegrinaggi" del genere, cfr. la Tamassia Mazzarotto (16)), ma anche, se non soprattutto, la sua propensione - quasi una mania - ad ammassare i più rari e svariati oggetti-ricordo nell'arredamento della propria casa (17). Nella villa "La Capponcina" a Settignano "ogni oggetto è ornato con un altro oggetto, come un sostantivo dall'aggettivo, all'infinito" (18). Nelle stanze del Vittoriale si ammucciano disparatamente e senza ubbidire a un gusto preciso (19), "decine di migliaia di oggetti" - e non fa eccezione neppure la sua "officina", come segue dalla descrizione di Angelo Cocles (pseudonimo dello stesso D'Annunzio (20)) nell'"Avvertimento" premesso al Libro Segreto:

"Presenti erano il Mantegna di Cesare, il Buonarroti della Sistina e della Sacrestia nova. tentando quasi di occultarmi, di scomparire, mi accostai ad alcuno dei focolari insonni. rasentavo modelli di velivoli, rilievi di eliche, anatomie del cavallo e dell'uomo, utensili di fabbro e di falegname, maschere funebri, Antonio Baiamonti accanto a Nazario Sauro, Blaise Pascal accanto a Ludwig Beethoven, le carte del Padre Coronelli cosmografo della Serenissima Repubblica a descrizione

del Golfo di Venezia olim Adriaticum, la gamba d'Ida Rubinstein, la mano del violinista Théo Ysaye, il fosco piede bituminoso di Tui superiore delle recluse del dio Min. ma ero affascinato da una lunga tavola grezza sostenuta da quattro capre simili ai trespoli de' muratori.

Interamente coperta di que' fogli fabbricati a Fabriano con filigranato il motto 'Per non dormire'; su' quali fu scritta l'opera intera di Gabriele d'Annunzio, dall'anno di grazia 1890 a oggi [...]."
(21)

"Dai raccostamenti delle cose, come da quelli delle parole, il poeta si ripromette illuminazioni, epifanie. La stanza è composta come una pagina", scrive il Praz, commentando il passo citato (22). E infatti, stanza e pagina sono uguali nella funzione evocativa, permettendogli, con il loro scintillio, di "vivere l'immagine" (23), "[illuminando] la trama della vita" e facendovi "[trasparire] tutto come ritorno ricordo concordanza annunzio presentimento" (24). Oltre alla collezione delle suppellettili, egli conserva nel suo "eremo" una libreria di "circa settantacinquemila volumi" (25), legge "libri che nessuno ha letto e mai leggerà", si considera "forse l'estremo de' bibliomanti attentissimo e speditissimo nel cercare [sé] medesimo e i [suoi] fati" (26). Il Poeta rassomiglia a quello che "di tutte le sue letture e di tutti i suoi studii seppe fare il suo miele", che "ogni succo e ogni sostanza converti nel suo miele": Montaigne (27).

"Artefice studioso" come l'ape (28), egli succhia da tutti i fiori del mondo il nettare profumato, fa di tutto il suo miele, lo tesauro nei favi delle sue arnie: "Parvemi [...] che la rosa/ bianca e la vermiglia/ fosser dovute entrambe/ alla mia brama,/ e tutte le pasture/ co' lor sapori/"; egli è attratto da "ogni arte", "ogni dottrina" (29) - tutte le esperienze vitali, artistiche e letterarie devono confluire nei bugni del suo melario, poiché la sua legge è quella di "attrarre ogni cosa ogni evento ogni apparenza nella [sua] arte, nelle [sue] arti." (30)

Montaigne è per lui "la perfettissima Ape", "l'ape moritura e immortale nominata Ego" (31); tutto il miele della sua arnia ha il suo sapore e il suo profumo, sebbene trovato e raccolto spesso in fiali non suoi. Ma D'Annunzio lo supera di gran lunga nell'immagazzinare miele estraneo nei propri alveari: egli è "ape" sì - ma anche apicoltore, in senso che con "lo sguardo del mestiere" esamina ed abbraccia geloso tutti i favi di varia provenienza, raccolti nei suoi apiari:

"Fra tutti gli sguardi umani m'è fiso nella memoria quello di un coltivatore di api, d'un produttore di miele, che - nella sua visita

primaverile agli alveari - traeva dal melario i telaini come libri rari da una biblioteca giacente, li sollevava con dita di liutaio, li esaminava volgendoli e rivolgendoli nella luce e nell'ombra: li riponeva, ne prendeva un altro. io ho quello sguardo, mi sembra, o almeno vorrei averlo quando esamino una mia pagina - rettangola anch'essa - (32) o una pagina d'altri, o una qualunque opera d'arte ovvero frammento di arte: lo sguardo tecnico, lo sguardo del mestiere, della disciplina, del perfetto conoscenza." (33)

L'atteggiamento di D'Annunzio sembra un avvicinarsi continuo di "stati-ape" e di "stati-apicoltore": in una prima fase, mellifica, egli va di profumo in profumo, da una sensazione all'altra, raccoglie tutto nelle sue cellette, nelle sue parole. In una seconda fase, valutativa, abbraccia con lo sguardo dell'intenditore, del collezionista, cellette e contenuto e li apprezza come ricchezze che si possono possedere e conservare. Ape, egli va di nuovo a tesoreggiare il "nettare" delle sue vicende esistenziali, ma non disdegna di aggiungervi il miele trovato (e addirittura sottratto) in altre arnie: D'Annunzio infatti fa spesso suoi esiti e idee di altri scrittori (34), riutilizza a suo modo qualsiasi opera d'arte (35) - e, ancora con lo sguardo del mestiere, esamina "una sua pagina", "una pagina d'altri", "una qualunque opera d'arte ovvero frammento di arte", con l'idea di nutrirsi per diventare un'ape ("artefice studiosa"), sempre più potente, sempre più produttiva:

"Scrisse colui ch'io volli chiamare all'italiana Michele Montagna: 'que nous sert-il d'avoir la panse pleine de viande si elle ne se digère, si elle ne se transforme en nous, si elle ne nous augmente et fortifie?'"

Quel Montaigne nella sua famosa torre aveva una libreria d'un migliaio di volumi. io nel mio eremo ne ho una di circa settantacinquemila." (36)

L'Autore del Libro Segreto si considera "tesaurizzatore assiduo di modi antichi e novi" (37); ma già il collegiale del Cicognini di Prato era appassionato di raccolte e di musei, stando almeno ai ricordi delle "Faville" (38). Egli "frequentava appassionatamente il piccolo museo di cose naturali", "non solo nelle ore della lezione, ma anche nelle ore vietate." E non gli bastava ammirare la varietà e la diversità degli animali ("la scimmia lo sparviere il gatto la rana il pesce lo sciacallo l'antilope l'ibi") esposti nelle vetrine ermetiche: egli fu anche ladro, rubò un grande òmero di pellicano:

"Ma fui anche ladro; e m'è dolce nella memoria il fremito del latrocinio. 'Callidus effracta ossiculum fur abstulit arca' per scrupolo di probità scrissi col dito sul cristallo appannato d'alito. Rubai un osso che mi parve ammirabile; e lo rubai in latino!" (39)

Non si tratta di un furto qualunque: il giovane D'Annunzio fissa gli occhi sull'animale esposto, vi sovrappone nell'immaginazione la propria figura riflessa dal vetro dell'armadio ("e nulla tanto mi piaceva quanto di schiacciare il mio naso stringato contro le vetrine ermetiche, nulla quanto di traveder riflessa la mia figura ne' vetri e di fingermela commista alla vita immobile ma intensa degli animali impagliati"), mette finalmente le mani sull'osso emblematico, e sembra diventare egli stesso pellicano ("E mi sembrava che dalla reliquia furtiva rinascesse il pellicano e mi trasfondesse un sangue nuovo") (40): la metamorfosi furtiva sarebbe stata perfetta se, tornato nella sua camera, egli si fosse proposto di "conficcarsi l'omero nel luogo del suo", di "innestarselo", di "aspettare il prodigio dell'innesto". (41)

Atteggiamento simile a quello dell'apiaio, dunque, che, per gustare meglio il miele raccolto nei suoi alveari, si fa ape, "creatura studiosa", e penetra ingordo nelle cellette dei favi: le pecchie cedono all'Ape rapace la loro dolce sostanza - il pellicano, "pio nutrittore" (42) risuscitato dall'osso, trasfonde al ladro metamorfico il suo sangue nuovo.

Il gesto furtivo iniziale del D'Annunzio, effetto di un vivo desiderio mimetico e al tempo stesso causa della sua trasformazione - anzi, imbestiamento - genera un ulteriore "latrocinio": egli ha lasciato sul cristallo appannato della vetrina un suo scritto, "callidus effracta ossiculum fur abstulit arca" - che non è altro che la libera riutilizzazione di un verso di Marziale, "Callidus effracta nummos fur auferet arca" (43). Tutto si ripete a livello esplicitamente letterario ("e lo rubai in latino"): al posto del "museo delle cose naturali" abbiamo il libro degli Epigrammi - "delicatissimo libello degno dell'Ape nell'elettro" [= Marziale], d'altronde (44) - e invece dell'omero del pellicano D'Annunzio sottrae un verso del "Bilbilitico" (45), variandolo tanto da vederlo rinascere in un contesto nuovo, creazione sua. Che egli consideri il libro degli Epigrammi proprio come deposito di frammenti da cui nutrire liberamente la sua attività letteraria, trova conferma in un passo del Libro Segreto (46), in cui D'Annunzio si riferisce all'Epigramma II, 29, vs. 9 ("Et numerosa linunt stellantem splenia frontem"):

"[...] m'è nella mente questo verso di Marziale non ad altri versi congiunto; cosicchè m'è lecito interpretarlo secondo il mio spleen."

Un esempio analogo di "citazione a mano libera" (De Michelis, Tutto D'Annunzio,

p.416) si trova nel "Proemio" alla Vita di Cola di Rienzo (47), "Ad Annibale Tenneroni":

"Hai tu mai pensato che imbestiare può in un certo senso essere un modo di trasumanare? Non so più dove io abbia trovato, ma mi sembra in un Dialogo del Tasso, un detto il quale io non voglio più ricercare per non esser costretto di trascriverlo con esattezza e d'interpretarlo altrimenti che a mio modo. 'Così come vi piacque imbestiarlo, vi piaccia anche deificarlo'."

Il Tommaseo-Bellini, alla voce "imbestiare", cita, appunto, una frase dei Dialoghi del Tasso (48), che D'Annunzio ovviamente non volle più ricercare né sul dizionario, né nel contesto dell'opera tassese: "Onde or vorrei che, se piaciuto v'è d'imbestiarlo, vi piacesse finalmente, come fa Dante, deificarlo."

Ma non è tutto: D'Annunzio, mentre deposita nel "libro della memoria" la "favilla" che ricorda l'episodio dell'òmero, trascrive anche il verso del collegiale, appanna con l'alito di "senex anhelus" (49) il vetro del museo scolastico per rievocare il latinetto del fanciullo: l'Autore delle "Faville" gli "ruba" il suo furto letterario, si trasforma nello scolaro riflesso dal vetro, e l'epigrafe che commemora la sottrazione dell'osso lo fa ridiventare ladro dell'òmero. All'Eremita del Vittoriale è "dolce nella memoria il fremito del latrocinio" (50) - attraverso una serie di furti e di metamorfosi, egli sembra aver trovato il mezzo per "abolire il comun senso del tempo", per riassaporare, benché vecchio, la dolcezza del suo atto iniziale e iniziatico: il "tesaurizzatore" delle "Faville" si nutre di tutto ciò che ha raccolto nel deposito della memoria, si fa, a volontà, ladro di versi per rinascere nuovo Marziale - ladro di ossi per risuscitare nuovo pellicano.

Facendo libero uso di queste "relique" e della loro potenza rigeneratrice, D'Annunzio aspetta di volta in volta "il prodigio dell'innesto" (51), come se fosse "veramente nella [sua] terra l'erede legittimo del Sulmontino [Ovidio] credulo di tutte le metamorfosi". Prestigiatore fiducioso di veder sorgere dalla combinazione magica dei più disparati frammenti una cosa nuova e miracolosa, alchimista intento a convertire tutto per vivere sé stesso in ognuno dei suoi artifici di trasformazione, egli si propone persino di "contaminare il latino d'Ovidio con quello del Salmista" - "similis factus sum pellicano" (52): egli imita il "precettor peligno" (53) - cui si sente "consanguinitate propinquus" (54) - gli ruba così il segreto dell'arte metamorfica, crede come

lui alla rinascita della materia trasformata ed aspetta che l'osso furtivo diventi nuovo uccello, per constatare, poi, in prima persona e con le note parole bibliche: "sono fatto simile al pellicano di solitudine", versetto interpretato come allusione profetica al Redentore (55): "imitatio Christi" sacrilega, poiché il Poeta professa e celebra nello scrivere il mistero della Transustanziazione:

"[...] mentre scrivo e significo l'evento rimotissimo, il calore di quel primo sangue e il rossore di quel segreto d'anima [...] concorrono a dimostrarmi come veramente la forma della mia poesia si manifesti in una transustanziazione del mio pensiero e del mio sentimento non diversa, sotto la specie ideale, dal trasmutamento del pane e del vino nel santissimo corpo [...]." (56)

"Mentre scrive", il suo atteggiamento mimetico gli permette di incarnarsi, pensiero e sentimento, in qualsiasi ricordo, proprio o di altri. "Imitare" per lui è farsi simile alla vita rievocata dalla reliquia, è nutrirsi per rinascere con un corpo nuovo nelle proprie "parole eucaristiche". Nell'ambito della sua attività letteraria tendono ad essere sinonimi furto, mimesi e trasmutamento, tutti e tre nati dall'ossessivo bisogno di sentirsi proprietario assoluto delle diversità del mondo (57): il fanciullo nel museo scolastico apre "ad una ad una tutte le custodie", si sente "faraoncello felice attorniato di bestie mummie", e poi s'appropria dell'osso del pellicano, simula la vita animalesca, si fa uccello; il "tesaurizzatore" delle "Faville", circondato dalla vasta collezione di oggetti-ricordo - parole e cose - "s'innesta" la frase del Salmista per convertirsi nell'uccello emblematico, divino. Possedere un frammento di un altro essere - o di un io passato - è dargli vita nuova nell'imitazione, confondendo la sostanza dell'io attuale con quella del fantasma che risuscita; citare una frase di un altro scrittore - o un altro scritto di sé stesso - è conferirgli un presente mimetico, sovrapporci la propria esistenza, far confluire, addirittura, l'io che esprime con l'autore dell'espressione enunciata.

Eppure D'Annunzio vede sfavillare la vita riacquistata nella sua parola "eucaristica" soltanto "mentre scrive": una volta descritta, la reliquia ripiomba nello stato di cosa morta, si richiude insieme con la parola evocatoria - diventata anch'essa semplice oggetto materiale - nella custodia ermetica del museo dannunziano per scomparire fra i tanti ricordi della raccolta: recuperabile

sì, ma soltanto attraverso un ulteriore sforzo d'immedesimazione dell'Artista. Così l'archivio del "tesaurizzatore" si fa sempre più colmo di materiale mnemonico, monumenti e trofei, formule aforistiche e irrigiditi tentativi di salvataggio letterario, che dovrebbero, tutti, concorrere alla resurrezione attraverso un nuovo operare poetico.

"Esprimermi esprimere è vivere" (58) - "Vivo, scrivo" (59): ciascun frammento della raccolta può essere prezioso spunto per l'illusione della pienezza sensuale e del presente apparentemente incorruttibile che sorgono dalla scrittura. Ciascun esito letterario, cui è affidata l'abolizione del tempo, diventa a sua volta, paradossalmente, pietra miliare che denota lo stesso scorrere del tempo, appena eclissato il momento della sua creazione. Nelle misura in cui si moltiplicano questi scritti-reliquie destinati ad obliterare giorni e anni - comincia anche ad allargarsi inesorabile il passato effettivo dello scrittore eremita, finché un giorno l'accumularsi dei ricordi non avrà soffocato ogni possibile attualità. E D'Annunzio, accecato dal mito della totalità vitale eternamente presente o ripresentabile, non trova modo di liberarsi dalla minaccia, proprio perché si ostina a scacciare dalla sua coscienza il pensiero della storicità, a proscrivere dalla sua concezione della letteratura l'idea di un'esistenza diacronica: "Ma nella clessidra io repugno a considerar la misura; non considero se non la fluidezza, che nel mio spirito è indicibilmente più celere e più ampia. 'Clepsydra mentitur...'" (60) Il grande ideale della simultaneità, nella sua parola poetica, di tutte le cose sensibili ed esprimibili, sembra sgretolarsi nell'attività parossistica della "tesaurizzazione", e la letteratura si degrada ad un "museo di tutti i possibili strumenti e di tutte le forme prodotte" (61).

E infatti, finché "vive e scrive", D'Annunzio non abbandona mai i suoi tentativi di recupero e d'immagazzinamento: le "faville" del "Libro della Memoria" segnano ognuna una discesa all'"apiario dei secoli, al melario della morte" (62), per aprire ancora "ad una ad una", "faraoncello felice attorniato di bestie mummie", tutte le custodie dell'ipogeo; i suoi progetti di libri nuovi rispecchiano l'impegno di ricercare i "molti altri modi d'adoperare la lingua di Dante, moltissimi altri modi che Dante non conobbe e non conobbero gli ottimi scrittori di secolo in secolo" (63). La "radicale negazione [...] della storia a favore di un processo discontinuo che riprende sempre da capo - come scrive Raimondi (64) - non impedisce poi allo stesso scrittore delle Cento pagine di

considerare la propria esperienza letteraria come il culmine dell'umanesimo e di affiancarla a quella di Montaigne [...] (65): D'Annunzio si ritiene "il supremo degli umanisti" perché "ebbe la pazienza [...] e la costanza di vivere in comunione di spirito con l'intera somma della umana esperienza, con la Somma intellettuale e morale a noi conservata dalle Lettere greche e latine e italiane e francesche" (66), e, al modo dell'Umanista francese, egli ebbe "il coraggio di non approfondire se non sé stesso", "di non esprimere se non sé stesso" (67): "perfettissima ape" che "di tutte le sue letture e di tutti i suoi studi [...] seppe fare il suo miele".

L'intera attività del Lettore e dello Scrittore va intesa, in ultima analisi, come assidua esaltazione del proprio io (68); tutti i modi e strumenti sperimentati vengono sempre accordati alla registrazione dell'orchestra dannunziana: D'Annunzio interprete di Montaigne si arroga il diritto di spiluccare a piacere gli Essais per trovarci la "dottrina lirica" (69) compatibile col proprio gusto - e come "figlio terzo nato" di Dante (70) egli si crede autorizzato a sfogliare e ad utilizzare la Commedia - "Libro del canone italico" (71) - secondo le esigenze del suo linguaggio egolatrico.

Anche Dante dunque citato per fecondare la propria produzione letteraria ("La virtù di Dante è virtù di fecondazione. Tutte le sue parole sono semenze" (72)); consacrato - pur "contro Dante" (73) - ad "illustrare l'altare" (74) del suo "continuatore": gli esempi sono frequentissimi. Assai significativa, a questo riguardo, la "favilla" intitolata "L'Ommorto e il Centauro" (75) e dedicata al soggiorno del Poeta a Romena del Casentino, "dove rimangono le orme di Dante" (76) nel castello dei Guidi che istigarono Mastro Adamo a falsificare i fiorini di Firenze (Inf., XXX, vv. 64 sgg.); la "favilla" è in gran parte calcata sul vocabolario dantesco del rispettivo Canto (cfr. i rinvii delle nostre note):

"Quando feci soggiorno in Romena (77), presso il castello dei Guidi, l'estate era così arida che pareva 'tener le labbra aperte' (78) come la miseria del maestro Adamo (79). Tutti i ruscelletti verzicanti (80), tutti i canali freddi e molli (81) parevano disseccarsi. E pur mi piaceva che di tanto rea sete (82) ardesse il luogo dove il Bresciano (83) falsò la lega suggellata (84). [...]"

La mia non beata beatrice (85) sorridendo e un poco irridendo osservava come io forzassi anche l'acqua tapina dell'idropico (86) di Romena a percolare (87) la pala della mia rota folle, e come io fossi pur riescito contro Dante a troncar l'anguinaia (88) del falsatore 'fatto a guisa di liuto' (89) per meglio adattarlo alla mia orchestra pànica." (90)

Rielaborando, al Vittoriale, i suoi scritti per la pubblicazione delle "Faville" in volume (91), D'Annunzio trova i suoi ricordi di Romena collegati ai versi della Commedia (92), e, per indicare che ormai il Casentino non è meno "luogo dannunziano" che "luogo dantesco", egli fa confluire nel suo linguaggio della memoria le proprie parole con quelle del "peregrin d'Inferno" (93): un po' da "falsatore di versi" come Mastro Adamo era falsario di monete.

Ma l'osservazione della Duse riportata nella "favilla" dell'"Ommorto" si riferisce ad un altro fatto ancora: il Poeta approfitta del ricordo di Dante ("questa volta lavorerò fra grandi memorie", scrive all'editore Treves (94)) anche per la creazione delle Laudi . Il fluire dei versi della Commedia sfocia nella vena poetica dannunziana, e l'orchestra panica cui cerca di adattare, contro Dante, il "liuto" dell'idropico, è quella di Alcyone (95): "I ruscelli danteschi son tutti disseccati. [...] Io sono, per contro, converso in innumerevoli ruscelli di poesia. Compio il terzo libro delle Laudi [...]" (96).

Così i versi delle Laudi si trovano vincolati ai versi danteschi dalla stessa circostanza in cui furono concepiti, nel senso che le vestigia di Mastro Adamo permettono al D'Annunzio di penetrare nell'intimo dell'immaginazione dantesca, sino ad abolire la differenza tra il mondo di dentro e il mondo di fuori ("Guatavo dentro me? fuori di me?", si chiede di fronte al mucchio di sassi bianchi dell'"Ommorto" (97)), tra finzione artistica e realtà fisica:

"E pur mi piaceva che di tanto rea sete ardesse il luogo dove il Bresciano falsò la lega suggellata. Anche una volta l'invenzione e la realtà si fondevano in me così misteriosamente che ne ricevevo un senso della vita novissimo, quasi sostanza incognita creata da quell'alchimia ch'esercitò Capocchio il vicin lebbroso del maestro Adamo." (98)

L'io riceve il "senso novissimo della vita" immergendosi completamente nel fluire delle cose che si approssimano ai suoi sensi (99); non per annientarsi nella vita che lo circonda, ma per assorbire e dissolvere in sé -alchimista prepotente- ogni sostanza estranea: quella fusione espansionistica con il mondo, insomma, che si rispecchia anche nel "pànico" di Alcyone o di Laus Vitae : "La sostanza del Sole era la mia sostanza./ Erano in me i cieli infiniti, l'abondanza/ dei piani, il Mar profondo" (100).

Altrettanto significativa la figura "mezzo uomo e mezzo cavallo" (101) che appare anch'essa nell'episodio dell'"Ommorto", anticipando il Centauro alcyonio de "La Morte del Cervo" (102); la "favilla" ci presenta un D'Annunzio che afferra e include nell'ebbrezza mimetica il suo cavallo, ponendosi in un meraviglioso "accordo equestre" per ottenere "la perfezione dell'innesto" (103): egli si abbandona al suo "fervore muscolare", si lascia sopraffare dalla violenza dell'immaginazione mitica - e la sua "divina bestialità" gli fa sentire che non ha "certezza né limiti", che ha perso anche i "limiti della sua carne" (104), "Nubigena" quasi come il "bimembre" di Alcyone (105).

La cui assunzione a poesia risulta assai simile al fantasticare "centaurico" del D'Annunzio davanti alla "macia dell'uomo morto", se si tien presente il testo delle "Faville" che, appunto, descrive l'atto creatore dei versi alcyonii (106):

"Ora m'imbestio. Di non so che divina bestialità m'inebrio, e di non so che semifera poesia pasturata dell'erbe di Circe, magata di pastura favolosa. Ora la finzione è demenza; e di abbandonarmi alla mia demenza pànica ho una tema puerile. [...]

Si scrollò, si squassò, si svincolò. (107)

È la lotta del centauro e del cervo, nella pineta tirrena, in riva al Serchio. [...]

Una specie di dèmone mimetico mi possiede. La sua veemenza mi respinge dalle mie carte, mi prende, mi tiene. Mi preme la nuca, mi piega la schiena, m'abbassa le braccia, mi punta le mani aperte su l'impiantito di mattoni, mi cangia le mani e i piedi in quattro zoccoli, m'avviluppa la lingua tra parola che rigna e nitrito che parla, mi chiude nel contorno vocale della mia strofe che io chiudo."

La stessa immedesimazione pànica che rivela al cavaliere del Casentino la sua illimitatezza sensuale, fa sentire al Poeta delle Laudi la palpitante corporeità della sua parola. La comunicazione fra l'animo equestre e l'anima umana, descritta nell'episodio dell'"Ommorto", corrisponde, a livello della creazione letteraria, al concretarsi del Centauro evocato e invocato dai versi - il "bimembre" salta fuori dalla pagina per sopraffare l'aèdo, attirandolo nel turbine lirico della strofa, come se nella materialità dell'espressione linguistica fosse non solo significato, ma addirittura incarnato il contenuto concettuale della parola, per dare presenza fisica all'evocata realtà del mondo concreto: concezione pigmalionica della parola, nel senso che il Poeta sogna di plasmare e di modellare la sua opera come uno scultore la materia,

facendo così coincidere mezzo materiale e idea artistica nella plasticità animata del suo prodotto.

"Se non più mi piacesse di scrivere, quale arte mi piacerebbe eleggere?", si domanda l'Autore del Libro Segreto (108), "l'arte del vasaio o quella del vetraio? Il vasaio sta all'ombra; e dalla ruota silente gli nasce il vaso intra le mani come un fiore senza stelo. Il vetraio sta davanti all'ara fiammeggiante; e il suo soffio fa del vetro una forma leggera ed espressiva come la parola giusta". E il memorialista dell'episodio del Casentino presenta il "fervore muscolare" del cavaliere come "una sorta di ebrezza 'scùtile o conflatile'" (109), per constatare poi, con Cicerone (110), "verba sicut ceram formamus et fingimus".

Argilla o bronzo, cera o vetro fuso - tutte e quattro materie malleabili come dev'essere malleabile la parola poetica ideale di D'Annunzio. Non meno esplicita è la prosa de "La Resurrezione del Centauro", che prende spunto da un bronzo dello scultore Clemente Origo, ispirato, a sua volta, alla poesia alcionia: "il medesimo impulso, onde fu generato il poema lirico del centauro e del cervo in lotta, si propaga allo statuario" (111). La "favilla" insiste sull'"identità dell'arte poetica con l'arte plastica" (112): la parola, "formata di tre dimensioni", perde la sua "inconsistenza", il bronzo la sua "fisicità", e, sviluppando "la massima energia espressiva", essi si riducono a quella "unità ritmica" che "abolisce il mezzo materiale" (113).

"Abolire il mezzo materiale", scavalcare la presenza disincantatoria della lettera perché si dilati all'infinito il cerchio magico della finzione, estendere allo stesso strumento poetico l'illimitatezza dell'immaginativa sensuallistica: ecco in sostanza le pretese letterarie di D'Annunzio. Nelle sue fantasticherie egli sovrappone al mondo esteriore l'intima realtà del suo sogno, illudendo la coscienza di essere diverso dalle cose; allo stesso modo, egli cerca di ignorare, nello scrivere, la discontinuità fondamentale fra l'io e la parola, fra l'idea artistica, insomma, e la sua esecuzione concreta. Il Poeta s'impone alla realtà del linguaggio con lo stesso atteggiamento assolutistico con cui ha già disposto della realtà delle cose:

"[...] l'oggetto vero della mia arte verbale è il nudo, nel senso dello spirito. L' dico che qui spesso io riesco a ottenere una rispondenza perfetta tra la mia volontà di espressione e la materia ch'io tratto, fra il mio pensiero e il mio linguaggio, superando quella condanna a cui sembra dannato ogni artefice, quella sentenza enunciata da Giordano Bruno con la bocca non anche esperta del fuoco

penetrabile: Ars tractat materiam alienam. Il mio linguaggio m'appartiene intiero; e circola in me, e si sviluppa e si accresce e si moltiplica in me come la forza vegetale che dell'albero fa una sola creatura compiuta: materia e forma.
[...]

Voglio dimostrare, pur contro Dante (114), che la materia contenuta nel lessico di tutta la italianità non è sorda all'intenzion dell'arte e che, fra le diverse materie plastiche, è atta più d'ogni altra a costituire una identità assoluta con la forma a lei dallo scrittore impressa." (115)

D'Annunzio cita la sentenza bruniana per "superarla", utilizza (ancora una volta) "contro Dante" le parole dantesche: afferra e possiede come intimamente suo il "lessico di tutta la italianità", nutrendone la propria potenza creatrice: come la forza vegetale si compie nell'albero, così accresce e si sviluppa in lui la materia del linguaggio sino a raggiungere la perfezione formale di un libro - del suo libro. Il continuo bisogno d'immedesimazione e di espansione lo fa diventare mondo e immagine, linguaggio e cosa (116); come "l'albero è in fiore, il [suo] spirito è in fiore", egli ha "il libro vivente in [sé]", "[è] il libro che vive" (117). Il mezzo materiale è abolito, mutato in "una sola creatura compiuta" che costituisce un'"identità assoluta" non solo con la forma impressa, ma con lo stesso formatore, diventato a sua volta materia della sua arte. "Ero un formatore? Formavo me stesso dal limo della terra?", si chiede il memorialista della "favilla" dell'"Ommorto" (118) - e nelle "favilla" seguente ammette:

"Che più m'importa della mia arte se io stesso divengo la materia della mia arte, la qualità della mia finzione materiata? Che m'importa de' miei ritmi se io medesimo sono il respirante impulso del mio poema?" (119)

Lo stato di ebbrezza in cui D'Annunzio trasfonde la sua anima alla sua "finzione materiata" è la manifestazione del "dèmone mimetico" (120): il Poeta si abbandona alla demenza di Pan, vedendosi travolto dal suo "turbine lirico"; invaso e oppresso da un senso di vita incommensurabile, egli non si distingue più né dal suo pensiero, né dall'oggetto pensato. Dalla parola maleabile si è plasmato il fantasma delle sue immaginazioni, vivendo nel suo stesso respiro: "una sola creatura compiuta" - ma creatura mostruosa di cui ha perso il controllo in un "gioco troppo ardito":

"Non mi turbo quando la mia fiamma interiore dissolve gli elementi del mio carne e mi ricaccia in bocca il gusto del mio sangue e della mia cenere. Non mi sbigottisco quando il troppo ardito gioco dei miei

pensieri e delle mie concordanze e delle mie discordanze solleva pesi ignavi che mi ricadono sopra. Non anso quando contro le mie coste, dilatate dalla mia aspirazione verso ciò che non muore, patisco l'urgenza d'una materia che non signoreggio." (121)

Nel turbine della sua allucinante fantasia sensualistica, pensieri, associazioni ed apparenze si susseguono così numerosi e veloci che tutto gli "ricade sopra" come la massa di una valanga. La materia della sua arte si modella in una ressa impetuosa di immagini (122), multiforme violenza che supera il suo respiro umano e non si lascia più dominare né misurare. Il Poeta aveva forzato "anche l'acqua tapina dell'idropico di Romena a percolare la pala della sua rota folle" (123) - e ora la ruota sembra "perpetuarsi a vuoto" come quella "del vasaio [che] gira follemente quando la mano difficile non accompagna l'argilla". (124)

Eppure l'artefice che "con il lessico di tutta la italianità" forma sé stesso, "non ansa e non si sbigottisce" quando vede nascere dal rimpasto della sua massa una "figura incognita" ("Ero un formatore? Formavo me stesso [...] ? Rimpastavo il mio limo e ne facevo una figura incognita?" (125)) che gli sfugge di mano: "artista peritissime", il D'Annunzio riconosce e addirittura esalta la superiorità del suo istinto sulla sua abilità mentale: il "segno della sua vocazione", le "aure divine del suo spirito", il "mönito del suo nume" si rivelano proprio dalla sua "bestialità indomita" (126) - "la bestia è una forma del divino, anzi il più misterioso aspetto del divino", "l'istinto prevale su l'intelletto." (127)

"Radicato in questo convincimento" (128) è dotato di un linguaggio che gli "appartiene come il più potente dei suoi istinti" (129), D'Annunzio ritrova nella propria creazione lirica la midolla dell'Albero vitale (130); le sue immagini gli si aprono come aditi segreti (131) in cui sia nascosta l'origine di tutte le cose. Dall'ingombro carnale nel suo profondo s'inalza la bestia divina, tanto più che il Poeta si abbandona con "bocca di fauno" (132) al suo parlare, sacrificando all'immedesimazione panica lo sguardo critico dell'artista cosciente.

Questa rinuncia a risorse intellettuali a favore di una "semifera poesia pastorata dell'erbe di Circe" (133) è per il D'Annunzio un'ulteriore ragione per misurarsi con Montaigne, autore della "dottrina lirica" ch'egli esercitò "fin dalla prima adolescenza, senza conoscerla": respingere la fede nell'umana ragione per conquistare la libertà di "non esprimere se non sé stesso" (134),

secondo una formula degli Essais : "c'est une absolue perfection, et comme divine, de sçavoyr jouyr loialement de son estre" (135), (e l'autografo dannunziano aggiunge: "Ego") (136).

"Michele Montagna" è arrivato al culmine del suo voluttuoso narcisismo, facendo "di tutte le sue letture e di tutti i suoi studii il suo miele", "Ape moritura e immortale nominata Ego" (137). D'Annunzio si ravvisa compiaciuto nel barlume delle sue parole che rivelano al "tesaurizzatore assiduo di modi antichi e novi" (138) il segreto divino del suo "istinto carnale" (139): "Lo studio lo studio lo studio [l'ha] reso tal maestro ch' [egli sa] esprimere l'inesprimibile" (140) - e più ancora che Montaigne, egli ha "dato e dà a [se] stesso - sia come lettore, sia come scrittore - tutte le forme della condizione umana" (141).

Anche se il creatore rinuncia alla sua superiorità, a favore del recupero di una vita fittizia ma affascinante all'interno della sua creazione, egli si attribuisce tuttavia "una destrezza di mestiere consumato", "una sicurezza di ricettario compulsato" (142): facendo ricorso ai miracoli dell'alchimia, "come se il [suo] costruito fosse veramente da trattare con un certo grado di bollore e con una certa giunta d'ingredienti e con una certa 'consumazione del terzo' (143)", D'Annunzio si crede capace non solo di esprimere l'inesprimibile, ma addirittura di conciliare l'incompatibile: abbandonarsi alla plasticità della sua materia verbale senza abbandonare la propria libertà nel plasmarla, perdersi nel dominio delle immagini senza perdere la padronanza dell'immaginazione:

"Certì costrutti di parole mi salgono dal fondo alla superficie preceduti da un lor proprio barlume, come certe specie degli abissi marini, che lucono prima d'esser ravvisati e predati. Ben io mi ravviso in loro, ben io talvolta conosco in loro quel che di me non conoscevo, quel che di me non imaginavo, assai prima di tenerli e di configgerli vivi nella pagina. E m'accade talvolta, per imprigionare un pensiero difficile e indocile che vuole isfuggirmi e deludermi, m'accade di spessire la mia materia verbale come quell'ambra che imprigiona la pecchia nell'epigramma del Bilbilico." (144)

Dal momento che l'ambra si è consolidata, custodia trasparente della pecchia emblematica, il tesaurizzatore possiede un'altra reliquia con cui integrare il suo museo di ricordi. Egli pretende però che il suo linguaggio, prigione adamantina, non perda la sua scorrevolezza: l'arte dannunziana vuol

essere doppia, bifronte: come una medaglia che su una delle sue facce fissi il momento esistenziale nella forma perfetta, mentre sull'altra sia eternato lo stesso fluire della vita - dolce flusso musicale atto ad infrangere la rigidità dell'arte:

"E voglio celebrare questa giornata sacra e profana di devozione e di violazione, di saggezza e di demenza, di preghiera e di delirio, ne voglio perpetuar la memoria con una medaglia di buon conio che a Borso antiquario possa parer domani opus Pisani pictoris. M'ho il torsello nell'osso coronale e la pila nell'occipite.

Ecco. Nelle sillabe di Meliadusa il nome terribile e impietrante di Medusa è interrotto da un suono liquido e mellifluo: ME[LIA]DUSA.

Nel dritto pongo la testa serpentosa della Fôrcide, e nel rovescio un alveare d'Ibla." (145)

Il conio della sua medaglia fra "osso coronale e occipite" segnala al D'Annunzio il pericolo della sua concezione dell'arte, ma gli propone anche un mezzo per evitarlo: se "spessire la materia" per "imprigionare un pensiero difficile" significa affidarsi allo sguardo pietrificante della Medusa (146), il Poeta cercherà di rompere l'incanto del mostro con la sua dolce invenzione musicale: l'alveare, nel rovescio della moneta, spezza e sublima il nome terribile effigiato nel dritto: Meliadusa.

Intervento liberatore che però risulta impossibile a chi è materia della propria arte: la sostanza dell'ambra si ispessisce, lega e rinchiude il pensiero difficile, e al tempo stesso imprigiona anche l'artefice che si ravvisa nel barlume delle sue parole. Cercando di perpetuare la vita nella sublimità dell'arte, egli si trova irrigidito nella cristallizzazione del costruito verbale: "Ape nell'ambra", "moritura" finché vive, "immortale" nella vitrea perfezione del prodotto artistico. (147)

E infatti, paralizzato fra i venerati relitti della vita che fu, l'Eremita del Vittoriale non riesce più a dominare la materialità incombente del suo linguaggio; rimane irrevocabilmente in balia della Gorgone, incapace di illudersi ancora sulla pericolosa ambiguità della sua arte con il miele di Meliadusa: la Medusa resterà terribile in eterno - il Poeta si perderà nel silenzio impietrato della sua immaginazione sfavillante:

"MEDUSA! Górgone!

Quante volte nelle angosce della mia poesia mi sentii affascinato e forse impietrato da quella testa sublime [...]!

Ma che è mai quest'angoscia? mi smarrisco nel mio eremo come in un labirinto sinistro, come in un errore inestricabile. (148)

Il volto supranaturale è per tutto. è la luce delle immagini eterne che segnano il confine all'ansietà dello spirito. rischiera [...] il Cefiso, l'Ilisso, il Lapite, il Centauro [...]; rischiera e interroga gli Schiavi di Michelagnolo [...].

Non rischiera il silenzio. (149)

- (1) Il Secondo Amante di Lucrezia Buti , Prose II, p. 169.
- (2) "Avvertimento" alle "Faville", Prose II, p. 3; cfr. Secondo Amante , Prose II, p. 285: "pigliare chiarezza di me".
- (3) *ibid.*, p.4.
- (4) Secondo Amante , Prose II, p. 170.
- (5) "Avvertimento", Prose II, p. 3.
- (6) Secondo Amante , Prose II, pp. 192; per l'associazione miele-silenzio cfr. *ibid.*, p. 180: "quieto come il miele", e Libro Segreto , Prose II, p. 720: "Elena, il tuo madore è una rugiada/ stillante sopra uno stillante miele/ [...] ne' tuoi baci/ la musica e il silenzio del sapore/ s'avvicendan [...]".
- (7) Secondo Amante , Prose II, pp. 192-193; "piantato vetro" è espressione dantesca, *Inf.*, XXIII, 19 e *Par.*, II, 100-101; la citazione dell'*Inf.* della Commedia usata dal D'Annunzio (D'ANNUNZIO-GABRIELE, *Opere*, Milano, Bompiani, 1971; cfr. Salvatore NEMEC, Capitoli dannunziani, Milano, Mondadori, 1977, p. 107, n.1) rinvia a Conv., III, IX, 8, dove lo specchio viene spiegato, appunto, come "vetro terminato con piombo."
- (8) La Città Morta , I, 1; Teatro I, pp. 1-10; Fuoco , Romanzi II, p. 721.
- (9) La Città Morta , *ibid.*, p. 125; Fuoco , Romanzi II, p. 722.
- (10) Fuoco , Romanzi II, p. 724.
- (11) Città Morta , II, 1; Teatro I, p. 133.
- (12) *ibid.*
- (13) *ibid.*, p. 134.
- (14) Ezio RAIMONDI, "Gabriele D'Annunzio", cit., p. 58.
- (15) Secondo Amante , Prose II, p. 169.
- (16) Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio, Milano , Bocca, 1949, pp. 152-279.
- (17) Il Libro Segreto porta il titolo "aristocrate"; Maria FRACZ, Il ratto col serpente, Milano, Mondadori, 1977, pp. 107-108; e La Filosofia dell'Arredamento, Milano, Longanesi, 1964, pp. 367 sgg.

(18) Ugo OJETTI, D'Annunzio -amico, maestro, soldato, Firenze, Sansoni, 1957, p. 51; che poi segue: "[...] Sopra una cassa, un busto; sopra il busto, un gioiello; sul gioiello, un fiore. Sopra un tavolo, un velluto; sul velluto, una stola ricamata; sulla stola, cucito, uno stemma; sullo stemma una coppa di vetro; entro il vetro una clessidra; accanto alla clessidra dei grani di incenso. Sopra un candelabro di ferro due grandi ceri, colle belle sgocciolature ecclesiastiche; intorno ai ceri uno scapolare da figlia di Jorio. Contro una nicchia quattrocentesca di pietra serena, un cancellino secentesco di ferro dorato; dietro il cancellino, un trittico trecentesco; appeso a un riccio del cancello, una vaschetta d'argento; dentro il vaschetto due melograne secche."

(19) cfr. Emilio MARTANI, Il Vittoriale degli Italiani. Guida alla visita, Verona, Officine grafiche A. Mondadori, ²1970, p. 60.

(20) cfr. DE MICHELIS, Tutto D'Annunzio, cit., p. 577: [Angelo Cocles] "è un giochetto verbale allusivo allo stesso D'Annunzio: [...] 'angelo orbo' per via dell'occhio mutilato".

(21) Libro Segreto, Prose II, pp. 642/43.

(22) Mario PRAZ, Il patto col serpente, p. 360 (capitolo "D'Annunzio arredatore").

(23) "vivere l'immagine. Da Dante in giù, io solo vivo le mie immagini": annotazione dannunziana in margine della Commedia, Inf., XXIV, 9-17; cfr. Salvatore COMES, Capitoli dannunziani, cit., p. 116.

(24) La Resurrezione del Centauro, Prose II, p. 555.

(25) Libro Segreto, Prose II, p. 880; E. MARTANO, "Le opere non compiute di Gabriele D'Annunzio" (in: AA.VV., L'Arte di Gabriele D'Annunzio, Milano, Mondadori, 1968, p. 245), parla di 30'000; Antonio BRUERS, chiamato al Vittoriale nel 1929 come bibliotecario, trova "diecina di migliaia di volumi collocati in tutte le stanze del Vittoriale" e "migliaia di volumi [...] ancora chiusi in numerose casse nei sotterranei" (A. BRUERS, "D'Annunzio e il suo bibliotecario", Nuova Antologia, 1^o aprile 1938, p. 245).

(26) Libro Segreto, Prose II, p. 825.

(27) *ibid.*, p. 881.

(28) Viene chiamata "artefice studiosa" l'aide della Reggia di Mantova (Forse

con sì, romanzi II, p. 184), "creatura studiata" quella della tomba egiziana nelle "Faville" (Secondo Amante , Prose II, p. 180). Reminiscenza dantesca (Purg., XVIII, 58).

(29) Laus Vitae , vv. 50-57 e 92/93, Versi II, pp. 15 e 16 ("la sirena del mondo").

(30) Libro Segreto , Prose II, p. 744; cfr. anche RAIMONDI "Gabriele D'Annunzio", cit., p. 55. Per il topos dell'ape che fa di tutto il suo miele, cfr. almeno: MARBONIO, Saturnalia, I: "Apes totius quotannis herbarum imitari, quae vagantur, et flores carpunt; deinde, quicquid colligere, disponunt ac per favos dividunt, et succum varium in unum saporem mixtura quatenus et proprietate spiritus sui mutant." (ed. M. NISARD, Parigi, Firmin-Didot, 1866, p. 120); GRAZIO, Idi, IV, II, 17-18: "[...] Ego totis Martinae/ Mores meosque/ Cratae carpentis thyma per laborem/ Flurimum citos nectus avinique/ Tinctis rivas operosa parvos/ Carmina fingo.// [...]"; SEVERINO, Familiari, IV, "Ad Iohannem de Certaldo": "[...] Statim tamque domus concilio, quod ante Domocam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius, [...]"; e ISOPRATI, Avvertimenti morali e Domestici, nella tradizione di Giacomo LEFARDEI, Lettere Morali, in Lettere Italiane, vol. I, Firenze, Sansoni, 1676, p. 474: "[...] nel mondo che noi vaghiamo pare alla persona, la quale si posa in su tutti i fiori e da ciascuno prende quello che le fa profitto, medesimamente coloro che vogliono essere bene instituiti ed ammaestrati, debbono assaggiare, per dir così, di tanti libri e da tutte le parti raccogliere insegnamenti utili; essendo che, sciogliendo con questa fatica, appena si possono vincere i difetti della natura.".

(31) Libro Segreto , Prose II, p. 881; cfr. COMES, cit., p. 111.

(32) cfr. prima (Libro Segreto , p. 744), l'Annunzio aveva comparato la pagina al telaio dell'arcolatore, parlando di "prosa piena, sostanza unita e fitta, intrinseca virgolata e punteggiata, densità rettangola come il telaio esatto dell'arcolatore ove ogni colletta oragana è riempita dalla diligenza eguale, onde l'una ape è coorte se l'un pensiero è libro."

(33) Libro Segreto , Prose II, p. 875.

(34) cfr. M. PRAZ, "Il re dei debitori", in: Il patto col serpente , cit., pp. 393 sgg.; e E. RAIMONDI, "Gabriele D'Annunzio", cit., p. 18.

(35) cfr. anche B. TAMASSIA MAZZAROTTO, "Michelangelo nell'opera di Gabriele D'Annunzio", Quaderni Dannunziani 32-33, 1965, 293-319.

(36) Libro Segreto, Prose II, p. 880; Michel de MONTAIGNE, Essais, Livre I, chap. XXV, Oeuvres complètes, Parigi, Gallimard, 1962, p. 136 (Bibl. de la Fléiade). Cfr. anche Angelo JACOMUCCI, Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1974, pp. 8-9: "L'accumulo delle sensazioni [...] è il massimo di conoscenza a cui aspira l'avventura letteraria di D'Annunzio; e il suo fine e la sua giustificazione stanno nell'investimento e nella trasformazione che se ne può derivare in attività produttiva, in inesaurita e sempre più indefettibile fecondità generatrice di forme."

(37) Libro Segreto, Prose II, p. 863.

(38) Secondo Amante, Prose II, pp. 195 sgg.

(39) ibid., p. 196; Antologia del PRAZ, cit., p. 1118.

(40) ibid., p. 197 (Antologia, p. 1119).

(41) ibid., p. 199 (Antologia, p. 1121/ 1122).

(42) ibid., p. 200; il pellicano è simbolo di Cristo; D'Annunzio cita un commento di Francesco BUTI ai versi 112-114 del Paradiso, XXV - passo riportato dal TOMMASEO-BELLINI alla voce "pellicano": "Pellicano è uno uccello che nasce nell'Egitto, ed è bianco; e poiché ha allevato li figliuoli, e sono cresciuti, si levano li figliuoli contro lo padre e la madre, e combattono con loro, percotendoli nel volto, tantoché lo padre, e la madre gli uccide; e poi lo padre sta sopra li figliuoli, e dassi nel petto suo col becco, tantoché n' esce lo sangue, e spargelo sopra loro, e così risuscita." Secondo Amante, Prose II, p. 198 e Antologia, p. 1120.

(43) Epigr., V, XLII; cfr. PRAZ, Antologia, p. 1118, n. 2.

(44) cfr. Libro Segreto, Prose II, pp. 859/ 860; l'Annunzio pensa al famoso Epigr. IV, XXXII: "Et latet et lucet Phaethontide condita gutta, / ut videatur apud nectare clausa suo. / Dignum tantorum pretium tulit illa latorum: / credibile est ipsam sic voluisse mori." ("Si nasconde e splende rinchiusa nella lacrima d'una delle sorelle di Fetonte; cosicché pare che questa ape sia rinchiusa nel suo nettare. Essa ha riportato il premio delle sue fatiche: si può credere che sia stata lei a volere questo genere di morte." -La traduzione è di E. FAIMONDI, Trattatisti e narratori del Seicento, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 95, n. 11.

(45) Secondo Amante , Prose II, p. 193.

(46) Prose II, p. 859.

(47) Prose III, pp. 85/86.

(48) Cfr. Torquato TASSO, Dialoghi, ed. critica a cura di E. RAIMONDI, vol. III, Firenze, Sansoni, 1884, p. 37r ("Il donzigo ovvero del piacere onesto"): "onde ora [or] vorrei che, se piaceria v'è intestiarlo [i'intestiarlo], vi piace [piacessi] finalmente, come Dante se' [de' Dante], defificarlo."

(49) Secondo Amante , Prose II, p. 349.

(50) *ibid.*, p. 196.

(51) Secondo Amante , Prose II, p. 199.

(52) Psalm., 101, 7; cfr. PRAZ, *Antologia*, p. 1121, (n. 5 p. 1120).

(53) Ovidio; "peligno": "lo stesso che sulmonino, dal nome dell'antica popolazione che ebbe Corfinium e Sulmo a città principali" (PRAZ, *ibid.*, n. 4).

(54) Secondo Amante , Prose II, p. 149: "An' via, anzi aspettavo una certa parentela, e quasi consanguinità, per esser nato nella medesima terra irrigua; e mi vantavo, con abbondanza peligna, e tal 'consanguinitate propinquus', [...] e più di lui precoce." -Per quanto riguarda la presenza di Ovidio nell'opera dannunziana, cfr.ttore PARATRE, "Antecedenti ovidiani del linguaggio di 'Alcyone'", in: Gloria alla terra, Satriale L'Annunzio e L'Abruzzo, nel 1° Centenario della nascita, Pescara, Editrice dannunziana abruzzese, 1908, pp. 285-292; e, dello stesso autore, Studi ovidiani, vol. misc., Roma, 1909, pp. 115-124 e 127-130.

(55) PRAZ, *Antologia*, p. 1119, n. 2.

(56) Secondo Amante , Prose II, p. 186; cfr. sopra, p. 90.

(57) Cfr. G. MACALEY, *cit.*, p. 209, che ricorda ad suo pelli nell'"erbrezza punica". "L'idea estrema di un Pan, che si innerge fervidamente nella vita delle forme molteplici del tutto, ed atterezza di un Proter, che riesce a possederle una per una divenendo quelle forme."

(58) Libro Segreto , Prose II, p. 863.

(59) Secondo Amante , Prose II, p. 390.

(60) *ibid.*, Prose II, p. 170.

(61) JACOMUZZI, *cit.*, p. 24.

- (62) Secondo Amante , Prose II, p.179.
- (63) Secondo Amante , Prose II, p. 397.
- (64) "Gabriele D'Annunzio", cit., p. 54.
- (65) E Raimondi conclude: "[...] [l'umanesimo] del D'Annunzio ha un esito [...] amplificatorio e decorativo, di una teatralità che raccoglie nei suoi musei i travestimenti di tutte le epoche." (p. 55).
- (66) Libro Segreto , Prose II, p. 880.
- (67) *ibid.*, p. 881.
- (68) La "perfettissima Ape" è quella che "produce la cera come materia per le sue costruzioni e non per illustrare alcuno altare, alcun casolare: insomma l'ape moritura e immortale nominata Ego." (Libro Segreto , Prose II, p. 881).
- (69) *ibid.*
- (70) cfr. *ibid.*, p. 879: "Ecco una terzina scolastica rinvenuta - senza data, senza indicazione di luogo - nella pagina dugento sessanta del 'Dante' scolastico di Scarto Scartazzini: 'Gabriele io mi son tuo terzo nato/ che avesti dalla Musa arcana; il primo/e l'altro non redarono il tuo nato'" (cfr. COMES, cit., pp. 117/18) - e Libro Segreto , Prose II, p. 882: "Certo egli consente se il terzo de' suoi figli battezzato fu Gabriele degli Alighieri."
- (71) *ibid.* p. 608.
- (72) Per la dedicazione dell'antica loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante, Prose III, p. 314.
- (73) Secondo Amante , Prose II, p. 163.
- (74) cfr. sopra, n. 68.
- (75) Secondo Amante , Prose II, p. 162; la casa "Ommorto" sarebbe "ove la tradizione vuole che venisse bruciato maestro Adamo" (PRAZ, Antologia, p. 1111, n. 2).
- (76) Lettera del D'Annunzio ad Emilio Treves, 18 giugno 1902, pubblicata da Antonietta TREVES nell'"Osservatore politico letterario" del marzo 1963 (e citata da PRAZ, Antologia, p. 157, nella sua introduzione ad Alcyone).
- (77) "Il periodo del soggiorno a Romena è fissato da Pietro Pancrazi fra il 5 luglio e l'8 settembre (1902), termini esatti che il critico dovette conoscere

dai padroni della casa dove D'Annunzio fu ospitato"; CIMMINO, cit., p. 111, n. 1; cfr. PAMBRANI, Studi sul D'Annunzio, Torino, Binaudi, 1942, pp. 77/78; poi: Roma, Tumminelli, 1944, pp. 91/92.

(78) Inf., XXX, v. 55 (cfr. PRAZ, Antologia, p. 1108, n. 2).

(79) vv. 60/61: "guardate e attendete/ alla miseria del maestro Adamo".

(80) v. 64: "li ruscelletti che de' verdi colli".

(81) v. 66: "faccendo i lor canali freddi e molli".

(82) v. 121: "'e te sia rea la sete onde ti crepa'".

(83) Mastro Adamo; cfr. la chiesa dell'ed. STAFFARDINI ed. I. II della Commedia, edizione usata da D'Annunzio in quel periodo.

(84) vv. 73/74: "Ivi è Romena, là dov'è falsai la lega sospellata del Batista".

(85) Eleonora Duse (PRAZ, Antologia, p. 1109, n. 2); cfr. la "Beata Beatrice" della Chimera, Versi I, p. 553, e la nota del PRAZ, p. 22.

(86) "tapino": v. 91; "idropico": v. 112.

(87) v. 102: "col pugno gli percosse l'epa croia".

(88) vv. 50/51: "Pur ch'egli avesse avuta l'anguinaia/ tronca".

(89) v. 49: "Io vidi un, fatto a guisa di liuto".

(90) Secondo Amante, Prose II, pp. 162/163.

(91) Il primo tomo nel 1900, presso l'editore Treves; cfr. F. FAUQUI, Novecento letterario italiano, vol. 1, Firenze, Vallardi, 1970, pp. 67-68 ("Gabriele D'Annunzio e la storia segreta della 'Favilla dei magli'", apparso prima nella Fiera letteraria, 18 maggio - 17 giugno 1961), e G. MERRILL, Luigi D'Annunzio, cit., p. 554.

(92) cfr. anche Il mio segreto, Prose II, p. 100: "riapro il mio lanto e ritrovo in margine della pagina palgia questa nota che è del tempo quando frequentavo in Romena di Casentino Mastro Adamo [...]".

(93) Maia, Versi II, p. 2.

(94) Lettera del 18 giugno 1902; cfr. PRAZ, Antologia, p. 157.

(95) Il brano citato della "Favilla" dell'"Amor" prosegue: "Era il tempo dell'ebrietà di Alcyone"; Secondo Amante, Prose II, p. 163.

- (96) Lettera del 2 luglio 1902, cit. dal PRAZ, Antologia, p. 157.
- (97) Secondo Amante , Prose II, p. 165.
- (98) ibid., p. 162; per Capocchio, falsatore di metalli, cfr. Inf. XXIX, vv. 136 sgg.: "Sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,/ che falsai li metalli con l'alchimia; / e te dee ricordar, se ben t'adocchio,/ com'io fui di natura buona scimia."
- (99) cfr. Libro Segreto , Prose II, pp. 876/877.
- (100) Maia , "L'Annunzio", vv. 112-114, Versi II, p. 8.
- (101) Secondo Amante , Prose II, p. 164.
- (102) Datata, nell'autografo: "Romana, 24 agosto 1902. Mezzanotte (domenica)." Cfr. PANCRAZI, cit., 1944, pp. 94-96, e PRAZ, Antologia, p. 296.
- (103) Secondo Amante , Prose II, p. 166.
- (104) Libro Segreto , Prose II, p. 877.
- (105) Alcyone , "La Morte del Cervo", penultima strofa (Versi II, p. 734).
- (106) È la "favilla" che segue quella dell'"Ommorto e del Centauro", Secondo Amante , Prose II, pp. 167/168.
- (107) Alcyone , Versi II, p. 730.
- (108) Prose II, p. 915.
- (109) "Nei lessici (CRUSCA, MANUZZI, TOMMASEO-BELLINI) il D'Annunzio trovò, alla voce 'scùltile', la seguente citazione da fra Domenico Cavalca, Esposizione del simbolo degli Apostoli : 'Maledetto sia quell'uomo, lo quale fa scùltile e conflatile, cioè idolo sculto per arte, o fuso a fuoco'." PRAZ, Antologia, p. 1112, n. 4; Libro Segreto , Prose II, pp. 165 e 166.
- (110) PRAZ, Antologia, p. 1111, n. 6: "sed ea [verba] [...] sicut mollissimam ceram ad nostrum arbitrium formamus et fingimus." (CICERONE, De or., III, 45, 177.)
- (111) Libro Segreto , Prose II, p. 554.
- (112) ibid., p. 553.
- (113) Libro Segreto , Prose II, pp. 553/ 554.
- (114) cfr. Par., I, 127-129: "Vero è che come forma non s'accorda/ molte fiate all'intenzion dell'arte/ perché a risponder la materia è sorda" (PRAZ, Antologia,

p. 1094, n. 3).

(115) "Avvertimento" alle "Faville", Prose II, p. 5; ed è ancora la "sordità della materia" che D'Annunzio rimprovera alla poesia del Pascoli, in un articolo del 1892 (sul Mattino, 30-31 dicembre): "egli [Pascoli] mostra di non dare molta importanza, nella composizione delle sue strofe, all'elemento musicale delle parole che sceglie con grandissima cura.[...] Il fantasma poetico non sorge dalla melodia e non ne riceve quasi mai significazioni notevoli [...], in questa poesia manca il mistero.

[...] Questa sua lingua [...] ha talvolta una specie di sorda materialità." (Alighiero AMALDI, La lingua di Gabriele D'Annunzio, cit., pp. 551/ 552 ; per le relazioni D'Annunzio - Pascoli, cfr. inoltre: DE MICHELIS, Tutto D'Annunzio, cit., pp. 125 - 129.

(116) cfr. Libro Segreto, Prose II, p. 846: "io sono una struttura, una sostanza; posso farvi simile a tutto ciò che è fuori di me, ma non interpreto il linguaggio, i caratteri e numeri delle cose, non dall'esterno, ma dall'interno [...]"; per l'immagine arborea, "uno dei miti cari al D'Annunzio", cfr. E. RAIMONDI, "Gabriele D'Annunzio", cit., pp. 56/57.

(117) Il Venturiere senza Ventura, Prose II, p. 70.

(118) Secondo Amante, Prose II, p. 165.

(119) *ibid.*, p. 168.

(120) *ibid.*, p. 167.

(121) Secondo Amante, Prose II, p. 163; eppure p. 167: "Sono in piedi davanti al leggio, con alta la mia fronte di poeta; ma contro le mie coste forti sento l'urgenza d'una forza che non so più dominare né misurare. Si scrollò, si squassò, si svincolò. È la lotta del centauro e del cervo [...]".

(122) cfr. alle "Faville" del 1892, nel volume del Libro Segreto è pubblicata da CIMMINO, cit., p. 103: "l'angustia del pensiero umano. Certe angoscie mortali mi vengono dalla ressa impetuosa di pensieri e d'immagini e di associazioni tanto veloci che superano il ritmo del mio respiro, d'ogni respiro umano."

(123) Come gli aveva detto "la non beata beatrice"; Secondo Amante, Prose II, p. 163.

(124) Venturiere senza Ventura, Prose II, p. 41.

- (125) Secondo Amante , Prose II, p. 165.
- (126) *ibid.*, p. 165.
- (127) Libro Segreto , Prose II, p. 863.
- (128) *ibid.*
- (129) Secondo Amante , Prose II, p. 193.
- (130) *cfr. ibid.*, p. 191.
- (131) *cfr. ibid.*, pp. 163 e 191.
- (132) *ibid.*, p. 192.
- (133) *ibid.*, p. 167.
- (134) Libro Segreto , Prose II, p. 881; D'Annunzio avrà pensato all'avviso "au lecteur" di Montaigne: "Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre"; da appunti inediti (ma pubblicati in parte da Cimmino) risulta che D'Annunzio aveva progettato un libro intitolato "Di me a me stesso"; "negli ultimi anni l'autografia divenne esclusiva e l'oggetto della sua indagine fu lui stesso." (CIMMINO, cit., pp. 87/88).
- (135) Michel de MONTAIGNE, Essais , III, 13; Oeuvres complètes, cit., p. 1096.
- (136) *cfr. COMES*, cit., p. 111.
- (137) Libro Segreto , Prose II, p. 881.
- (138) Libro Segreto , Prose II, p. 863.
- (139) Secondo Amante , Prose II, p. 193.
- (140) Libro Segreto, Prose II, p. 878.
- (141) *ibid.*, p. 880.
- (142) "Encomio della mia arte", Secondo Amante , Prose II, p. 193 (Antologia del PRAZ, p. 1115).
- (143) Secondo Amante , Prose II, p. 193; "consumazione del terzo": "il TOMMASEO-BELLINI, alla voce 'spessire', cita dal Ricettario fiorentino : 'cuoci alla consumazione del terzo ed aggiungi mele tanto che si spessisca'." PRAZ, Antologia, p. 1115, n. 3.
- (144) Secondo Amante , Prose II, p. 193; MARZIALE, Epigr., IV, XXXII (*cfr.* sopra, p. 101 e n. 44 (p. 107)).

(145) Secondo Amante, Prose II, p. 222; la "favilla", intitolata "Le fantine", risale al secondo degli episodi sulla Violante (uno dei libri che D'Annunzio non scrisse; cfr. DE MICHELIS, Tutto D'Annunzio, cit., p. 373, e il saggio dello stesso autore nel vol.: Gabriele D'ANNUNZIO, La Violante dalla bella voce, Milano, Mondadori, 1970, saggio che poi è stato riveduto per la pubblicazione in: Euriale DE MICHELIS, Roma senza lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio, Roma, Bonacci, 1976, pp. 111-196), pubblicato sul Corriere della Sera, 3 marzo 1912: "[...] Un nome insolito, un ricordo vago di Tavola Ritonda e di Corte ferrarese, che mi ronzava nel capo come una pecchia, si ferma. È il nome tremendo di Medusa interrotto da una sillaba liquida e dolce: Me-lia-dusa. Imagino una medaglia del Pisanello che porti nel dritto la testa della Gorgone e nel rovescio un alveare. [...] " - Queste due "faville" sviluppano gli appunti del 27/28 aprile 1896 (cfr. Taccuini I, p. 101): " Giliola Meliadusa (nomi di donne morte) Me(lia)dusa . figlia del Marchese d'Este Niccolò III. Il nome terribile e fascinatore di Medusa interrotto da una sillaba dolce e liquida: -una medaglia del Pisanello (imagino) su la cui faccia sia la testa della Gorgone e sul cui rovescio sia un alveare." - Si veda anche la nota del PRAZ, Antologia, p. 1130.

(146) Già nel 1896, in una recensione delle Vergini delle Rocce, il giovane Hugo von Hofmannsthal aveva notato "qualcosa di meduseo" nei libri di D'Annunzio: "[...] 'Si autem quaesiveris te ipsum, etiam invenies te ipsum, sed ad perniciem tuam', in diesem alten Wort ist das Ganze davon vorweggenommen. [...] Denn jeder Dichter gestaltet unaufhörlich das eine Grunderlebnis seines Lebens: und bei D'Annunzio war dies sein Grundverhältnis zu den Dingen, dass er sie anschaute. Das brachte etwas Medusenhaftes in die Bücher, etwas von dem durch Tod Erstarren [...].'" - Hugo von HOFMANNSTHAL, "Der neue Roman von D'Annunzio", in: Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Deutscher Verlag, 1967, pp. 11-12. - Cfr. Ferruccio MASINI, "Lo sguardo della Medusa (D'Annunzio nell'interpretazione di Hugo von Hofmannsthal)", in: AVVANTAGE. Studi e saggi sul simbolismo europeo, cit., pp. 11-12. - Cfr. anche: La Medusa, Bologna, Appelli, 1977).

(147) La Medusa, Bologna, Appelli, 1977, p. 5, parla dello "stile or mosso or caldo, [...], or raro, raggelato, direi pietrificato o [...] vitreo" per esprimere un suo giudizio negativo sul D'Annunzio.

(148) "inextricabilis error": il labirinto cretese nell'Eneide, VI, vs. 27.

"Inextricabilis" è sinonimo di "inremeabilis"; cfr. sopra, p.10.

(149) Libro Segreto , Prose II, pp. 792/793.

BIBLIOGRAFIA

Della vastissima bibliografia dannunziana siamo sceltanto i titoli che hanno un rapporto diretto con il presente saggio:

I. *Testi*

1. Opere di Gabriele D'Annunzio: edizioni citate
2. Opere varie citate nel testo.

II. *Studi critici*

1. Studi e saggi sul D'Annunzio:
 - a) riviste dannunziane - b) volumi miscellanei -
 - c) biografie, volumi monografici e studi complessivi -
 - d) articoli apparsi su riviste e volumi miscellanei, capitoli di storie letterarie - e) bibliografie, cataloghi ed inventari
2. Studi e saggi vari

III. *Opere generali, dizionari enciclopedici, vocabolari*I. *Testi*

1. Opere di Gabriele D'Annunzio: edizioni menzionate nel testo

D'ANNUNZIO, Gabriele,

Tutte le Opere, 9 voll., a cura di Egidio BIANCHETTI, Milano, Mondadori, 1939-1951 (più volte rist.);

Taccuini, vol. 10 di Tutte le Opere, a cura di Enrica BIANCHETTI e Roberto FORCELLA, Milano, Mondadori, 1965;

Altri Taccuini, vol. 11 di Tutte le Opere, a cura di Enrica BIANCHETTI, Milano, Mondadori, 1976.

D'ANNUNZIO, Gabriele,

Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi, con interpretazione e commento di Enzo PALMIERI, Bologna, Zanichelli, Libro I, Maia. Laus Vitae, 1949; Libro III, Alcyone, 1941.

D'ANNUNZIO, Gabriele,

Poesie - Teatro - Prose, a cura di Mario PRAZ e Ferdinando GERRA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966 (La Letteratura Italiana. Storia e Testi)

D'ANNUNZIO, Gabriele,

Poesie, a cura di Federico RONCORONI, Milano, Garzanti, 1978

D'ANNUNZIO, Gabriele,

Prose scelte, Milano, Treves, 1906

D'ANNUNZIO, Gabriele,

La Violante dalla bella voce, a cura e con un saggio di Eurialo DE MICHELIS, Milano, Mondadori, 1970

D'ANNUNZIO, Gabriele,

La penultima ventura. Scritti e discorsi fiumani, a cura di R. DE FELICE, Milano, Mondadori, 1974

D'ANNUNZIO, Gabriele,

Lettere a Barbara Leoni, Firenze, Sansoni, 1954

D'ANNUNZIO, Gabriele,

Carteggio D'Annunzio-Duse. Superstiti missive: lettere, cartoline, telegrammi, dediche (1898-1923), a cura di Piero NARDI, con una prefazione di Vittore BRANCA, Firenze, Le Monnier, 1975

CASTELLI, Alighiero,

Pagine disperse (cronache mondane - letteratura - arte) di Gabriele D'Annunzio, Roma, Lux, 1913

2. Opere varie citate nel testo

CONTI, Angelo,

La beata riva, Milano, Treves, 1900

DANTE ALIGHIERI,

La Divina Commedia, a cura di G.A. SCARTAZZINI e G. VANDELLI, Milano, Hoepli, ⁵1907

GUIDO DA PISA,

Expositiones et glose super Comediam Dantis, ed. with notes and introd. by Vincenzo CIOFFARI, Albany-N.Y., State Univ. of New York Press, 1974

LEOPARDI, Giacomo,

Opere morali, in: Tutte le Opere, con introd. e a cura di Walter ERMANNI,
vol. I, Firenze, Sansoni, 1969

MALLARME, Stéphane,

Oeuvres Complètes, Parigi, Gallimard, 1951 (Bibliothèque de la Pléiade)

MONTAIGNE, Michel de,

Oeuvres complètes. Textes établis par Albert THIBAUDET et Maurice RAT,
Parigi, Gallimard, 1962 (Bibliothèque de la Pléiade)

NENCIONI, Enrico,

Poesie, Bologna, Zanichelli, 1880

PETRARCA, Francesco,

Familiarum rerum libri, in: Prose, a cura di G. MARTELOTTO e di P.G.
RICCI [ed altri], Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 (La Letteratura Italiana.
Storia e testi).

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di Paola BASOLINI, vol. I, Milano-Napoli,
Ricciardi, 1971 (La letteratura italiana. Storia e testi)

TASSO, Torquato,

Dialoghi, ed. critica a cura di Ezio RAIMONDI, 3 voll. in 4, Firenze,
Sansoni, 1958

Trattatisti e narratori del Seicento, a cura di Ezio RAIMONDI, Milano-Napoli,
Ricciardi, 1960 (La letteratura italiana. Storia e testi)

ZUCCARI, Federico,

L'idea de' pittori, scultori ed architetti, Torino, Disserolio, 1607

ZUCCARO, Federico,

Scritti d'arte, a cura di D. HEIKAMP, facsimile delle ed. Pavia 1604,
Mantova 1605 e Torino, 1607, Firenze, Olschki, 1961

II. Studi critici

1. Studi e saggi sul D'Annunzio

a)

Quaderni Dannunziani, diretti da Emilio MARIANO, pubblicati a cura del
"Vittoriale degli Italiani", 1955 sgg.

Quaderni del Vittoriale, Gardone Riviera, Fondazione del Vittoriale degli
Italiani, 1977 sgg.

b)

AA.VV., L'Arte de Gabriele d'Annunzio. Atti del Convegno Internazionale di
studio, Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7-13 ottobre 1963, Milano,
Mondadori, 1968.

AA.VV., Atti del Convegno su D'Annunzio e il simbolismo europeo, Gardone 1973,
a cura di Emilio MARIANO, Milano, il Saggiatore 1976

AA.VV., Atti della Tavola Rotonda: D'Annunzio e la lingua letteraria del Nove-
cento, Milano, Mondadori, 1972 (= Quaderni Dannunziani 40-41, 1972)

AA.VV., Gabriele d'Annunzio nel primo centenario della nascita, Roma, Centro
di vita italiana, 1963

AA.VV., Gabriele D'Annunzio, in appendice: Gabriele D'Annunzio, Lettere a
Enrico Nencioni, ai genitori, alla fedele Marietta e ad Alfredo Felici,
Bologna, Massimiliano Boni, 1978

[contiene scritti di Renzo De Felice, Geno Pampaloni, Ettore Paratore e
Mario Praz]

c)

BARBERTI SQUAROTTI, Giorgio,

Il gesto improbabile. Tre saggi su Gabriele D'Annunzio, Palermo, Flaccovio,
1971

CHIARA, Piero,

Vita di Gabriele D'Annunzio, Milano, Mondadori, 1978.

CIMMINO, Nicola F.,

Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio, Firenze, Centro internazionale
del libro, 1959

COMES, Salvatore,

Capitoli dannunziani, Milano, Mondadori, 1967

DE MICHELIS, Eurialo,

Tutto D'Annunzio, Milano, Feltrinelli, 1960

DE MICHELIS, Eurialo,

D'Annunzio a contraggenio, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1963

DE MICHELIS, Eurialo,

Roma senza lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio, Roma, Loescher, 1967

GIACHERY, Emerico,

Verga e d'Annunzio, Milano, Silva, 1968

JACOMUZZI, Angelo,

Una poetica strumentale: Gabriele D'Annunzio, Torino, Loescher, 1971

JULLIAN, Philippe,

D'Annunzio, Roma, Tattilo Editrice, 1974 (edizione francese: Parigi, Fayard, 1971)

LAFFI, Graziella/ Isabella NARDI,

Gabriele D'Annunzio, Firenze, La Nuova Italia, 1974

LUTI, Giorgio,

La cenere dei sogni. Studi dannunziani, Pisa, Vistri-Lieschi, 1971

MARABINI MOEVS, Maria Teresa,

Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo, L'Aquila, Japadre, 1976

MARIANO, Emilio,

Il Vittoriale degli Italiani. Guida alla visita, Verona, Officine grafiche A. Mondadori, ²1970

MERTENS-BERTOZZI, Renata,

L'antirealismo di Gabriele D'Annunzio (la crisi del formalismo nel "Notturmo"), Firenze, La Nuova Italia, 1954

NARDI, Isabella/ Graziella LAFFI,

Gabriele D'Annunzio, Firenze, La Nuova Italia, 1974 (Strumenti. 14)

NARDI, Isabella,

dal "simbolo" all'"ignoto". Studi sul simbolismo dannunziano, Milano,
Vita e Pensiero, 1976

NOFERI, Adelia,

L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana, Firenze, Vallecchi,
s.d. [ma: 1944 o 1945]

OJETTI, Ugo,

D'Annunzio - amico, maestro, soldato, Firenze, Sansoni, 1957

PANCRAZI, Pietro,

Studi sul D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1939 (nuova ed. Roma, Tumminelli,
1944)

PETRONIO, Giuseppe,

D'Annunzio, Palermo, Palumbo, 1977 (Storia della critica. 28)

RICCIARDI, Mario,

Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio, Torino, Giappichelli,
1970

RODA, Vittorio,

La strategia della totalità. Saggio su Gabriele D'Annunzio, Bologna,
Massimiliano Boni, 1978

TAMASSIA MAZZAROTTO, Bianca,

Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio, Milano, Locca, 1949

TESTAFERRATA, Luigi,

D'Annunzio 'paradisiaco', Firenze, La Nuova Italia, 1972

WINWAR, Frances,

Wingless Victory; a biography of Gabriele d'Annunzio and Eleonora Duse,
New York, Harper, 1956; trad. ital.: Con D'Annunzio di fuoco in fuoco,
Milano, Mondadori, 1960

d)

ANCESCHI, Luciano,

"D'Annunzio e il sistema della analogia", il verri 10, 1975, 3-41 (poi
in: La Ungaretti a D'Annunzio, Milano, il Saggiatore, 1975, pp. 79-136)

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio,

"Il simbolo dell' 'artifex'", in: AA.VV., D'Annunzio e il simbolismo europeo,
Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 14-15-16 sett. 1973, a cura
di Emilio MARIANO, Milano, il Saggiatore, 1974, pp.121-139 (un'altra versione
del saggio anche in: AA.VV., Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la
cultura letteraria nella società italiana. Ideazione e direzione di Gianni
GRANA, vol.I, Milano, Marzorati, 1979, pp.479-488).

BONDY, François,

"D'Annunzio's Auferstehung", Die Zeit, 9 gennaio 1976

BRUERS, Antonio,

"D'Annunzio e il suo bibliotecario", Nuova Antologia, 1^a aprile 1977,
245-251

CECCHI, Emilio,

"Esplorazione d'ombra", in: Ritratti e profili, Milano, Garzanti, 1967,
pp. 248-76

CECCHI, Emilio,

"Il 'Notturmo' e l' 'Esplorazione d'ombra'", Lettere Italiane 4, 1963,
427-33

CONTINI, Gianfranco

"Gabriele D'Annunzio", in: Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968, Firenze,
Sansoni, 1968, p. 324 sg.

CONTINI, Gianfranco,

"Vita macaronica del francese dannunziano", in: Esercizi di lettura, Torino,
Einaudi, nuova ed. 1974, pp. 274-85

CONTINI, Gianfranco,

"D'Annunzio Gabriele", in: Schedario di scrittori italiani moderni e
contemporanei, Firenze, Sansoni, 1978, pp.48-60

CROCE, Benedetto,

"Gabriele D'Annunzio", in: La Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici,

vol. IV, terza ed., riveduta dall'autore, Bari, Laterza, 1929, pp. 7-70.

CROCE, Benedetto,

"L'ultimo D'Annunzio", in: La Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici, vol. VI, Bari Laterza, 1940, pp. 249-63.

DE MICHELIS, Eurialo,

"Sulla 'Violante dalla bella voce'", in: D'ANNUNZIO, Gabriele, La Violante dalla bella voce, a cura e con un saggio di E. De Michelis, Milano, Mondadori, 1970, pp. 111-226, poi anche in: DE MICHELIS, Eurialo, Roma senza lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio, Roma, Bonacci, 1970, pp. 111-196

DE MICHELIS, Eurialo,

"Una lettera di D'Annunzio", Studi Novecenteschi 1, 1972, 339-65

DEVOTO, Giacomo,

"La musicalità dannunziana", in: Studi di stilistica, Firenze, Le Monnier, 1950, pp. 129-135

DEVOTO, Giacomo,

"La tradizione dannunziana nella lingua letteraria fra l'Otto e il Novecento", Quaderni Dannunziani 40-41, 1972, 16-31

DI BENEDETTO, Arnaldo,

"Un commento alla 'Violante'", Lettere italiane 24, 1972, 379-86

ERRANTE, Vincenzo,

"Forse che sì, forse che no", Archivio storico lombardo, serie V, anno XLII, 1915, 15-114

FALQUI, Enrico,

"Gabriele D'Annunzio e il finale del 'Forse che sì'", in: Novecento letterario italiano, vol. III, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 3-10

FALQUI, Enrico,

"Gabriele D'Annunzio e la storia segreta delle 'Faville del maglio'", in: Novecento letterario italiano, vol. III, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 66-91

GIBELLINI, Pietro,

"Preistoria intima e storia esterna del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio", Strumenti e problemi di critica testuale 14, 1977, 111-131

HOFMANNSTHAL, Hugo von,

"Der neue Roman von 'Annunzio'", in: Dynamische Werke in Einzelausgaben,
Prosa I, Francoforte/M., Fischer, 1950

ISELLA, Dante,

"Gabriele D'Annunzio. Dal taccuino inserito nell'"Alcyone", Strumenti critici
 12, 1972, 163-73

LEONE DE CASTRIS, Arcangelo,

"Ideologia e struttura di Alcyone", in: AA.VV., Letteratura e Critica.
Studi in onore di Natalino Sapegno, vol. III, Roma, Bulzoni, 1971, pp.617-67

LUTI, Giorgio,

"Situazione della critica dannunziana", Quaderni Dannunziani 38-39, 1972,
 54-83 (poi in: La cenere dei sogni. Studi dannunziani, Pisa, Nistri-Lischi,
 1973, pp.113-51)

LUTI, Giorgio,

"La fisionomia dell'"Alcyone", in: AA.VV., Letteratura e critica. Studi in
onore di Natalino Sapegno, vol.III, Roma, Bulzoni, 1971, pp.67-83

MAGNANI, Luigi,

"D'Annunzio, Mallarmé e la musica", Paragone (Letteratura), 320, 1975,
 13-21, e in: AA.VV., L'Annunzio e il simbolismo europeo, Atti del convegno,
 Bardone 1973, a cura di E. MARIANO, Milano, il Saggiatore, 1976, pp. 146-160

MALIPIERO, Gian Francesco,

"Ariel musicus", in: Il filo d'Arianna, saggi e fantasie, Torino, Einaudi, 1966

MARIANO, Emilio,

"Le opere non compiute di Gabriele D'Annunzio", in: AA.VV., L'Arte di Gabriele
D'Annunzio, Milano, Mondadori, 1968, pp. 245-264

MARTIGNONI, Clelia,

"Generi di una 'Favilla': elaborazione incrociata dei Taccuini", Paragone
 (Letteratura) 308, 1975, 46-73

MASINI, Ferruccio,

"Lo sguardo della Medusa (L'Annunzio nell'interpretazione del giovane Hof-
 mannsthal", in: AA.VV., L'Annunzio e il simbolismo europeo, cit., pp. 283-97
 (poi raccolto nel vol. Lo sguardo della Medusa, Bologna, Cappelli, 1977)

MAZZALI, Ettore,

"Arte-vita di Gabriele D'Annunzio", in: AA.VV., Novecento. I Contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana. Ideazione e direzione di Gianni GRANA, vol. I, Milano, Marzorati, 1979, pp. 340-449

MENGALDO, Pier Vincenzo,

"Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano", in: AA.VV., Ricerche sulla lingua poetica contemporanea, Padova, Liviana, 1966 (²1972) (Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano. 1), pp.169-259, e in: AA.VV., Atti della Tavola Rotonda: D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento, Quaderni Dannunziani 40-41, 1972, 32-63 (ora compreso nel vol. La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-106)

MONTERA, Pierre de,

"Dannunziana" (le retour de D'Annunzio - notes et documents), Revue des études italiennes, n.s. 23, 1977, 284-307

PAGLIARO, Antonino,

"Il linguaggio poetico di Gabriele D'Annunzio", in: AA.VV., Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita, Roma, Centro di vita italiana, 1963, pp. 31-55.

(un estr. ora in: AA.VV., Novecento. I Contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana. Ideazione e direzione di Gianni GRANA, vol. I, Milano, Marzorati, 1979, pp. 454-70)

PARATORE, Ettore,

"Antecedenti ovidiani del linguaggio di 'Alcyone'", in: AA.VV., Gloria alla terra!, Gabriele D'Annunzio e l'Abruzzo, nel 1^o centenario della nascita, Pescara, Editrice dannunziana abruzzese, 1963, pp. 285-292

PARATORE, Ettore,

"Naturalismo e decadentismo in Gabriele D'Annunzio", Quaderni Dannunziani 28-29, 1964, 1665-1778

PARATORE, Ettore,

"Il rinnovamento della critica dannunziana", Quaderni Dannunziani 30-31, 1965, 46-62

PARATORE, Ettore,

"D'Annunzio e il romanzo russo", Lettere italiane 28, 1976, 314-38

PRAZ, Mario,

"L'Annunzio nella cultura europea", in: AA.VV., L'Arte di Gabriele D'Annunzio, Atti del convegno internazionale di studio, 7-11 ottobre 1968, Milano, Mondadori, 1968, pp. 403-17

RAIMONDI, Ezio,

"Gabriele d'Annunzio", in: Storia della Letteratura Italiana, dir. da Emilio FUBINI e Natalino SARTORI, vol. IV: Il Novecento, Milano, Garzanti, 1969, pp. 3-84

RAIMONDI, Ezio,

"Dal simbolo al segno: il D'Annunzio e il simbolismo", Documenti critici 30, 1975, 349-47 (poi in: AA.VV., D'Annunzio e il simbolismo europeo, Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973, a cura di Emilio MARIANO, Milano, il Saggiatore, 1976, pp. 25-64.)

RITTER-SANTINI, Lea,

"Die Kräfte der Mimik. Gabriele D'Annunzios sprachliche Invention", in: Lesetilder. Essays zur europäischen Literatur, Spaccarda, Electa-Cotta, 1978, pp. 212-250 e note, pp. 342-385

ROSSI, Aldo,

"Protocolli sperimentali per la critica (II)", Paragone (Letteratura) 110, 1967, 45-74 (pp. 60-73 ora in: I metodi attuali della critica, a cura di Maria CILLI e Cesare GINELLI, Torino, 1981/ Milioni FAL Radiotelevisione italiana, 1970 (rist. 1977), pp. 303-315)

ROSSI, Aldo,

"L'Annunzio e il Novecento", Paragone (Letteratura) 111, 1968, 23-54, e 226, 1968, 49-93

SANGONE, Mario,

"L'Arte di Gabriele D'Annunzio", Quaderni D'annunziani 38-39, 1969, 21-53

SCARANO, LUGNANI, Emanuella,

"L'Annunzio", in: Letteratura Italiana. Studi e Testi, a cura di Carlo MICCARELLA, vol. IX, t. I, Il Novecento, Bari, Laterza, 1976, pp. 119-225 (e, come fasc. autonomo: LIL 58, Bari, Laterza, 1976)

SCHIAFFINI, Alfredo,

"Arte e linguaggio di Gabriele D'Annunzio", in: AA.VV., L'Arte di Gabriele D'Annunzio, Atti del convegno internazionale di studio, 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori, 1968, pp.697-738

SCORRANO, Luigi,

"La fenice, la cenere (Sul Libro Segreto di Gabriele d'Annunzio)", Strumenti e problemi di critica testuale 14, 1977, 133-162

SOLMI, Sergio,

"Nietzsche e D'Annunzio", il verri 9, 1975, 7-16

STURMA, Laura,

"L'oggetto il simbolo e il linguaggio in Gabriele D'Annunzio", Paragone (Letteratura) 336, 1978, 38-56

TAMASSIA MAZZAROTTO, Bianca,

"Michelangelo nell'opera di Gabriele D'Annunzio", Quaderni dannunziani 32-33, 1965, 293-319

e)

BALDAZZI, Anna,

Bibliografia della critica dannunziana nei periodici italiani dal 1880 al 1938, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977

DE MEDICI, Giulio,

Bibliografia di Gabriele d'Annunzio, Roma, Ed. del Centauro, 1928

FALQUI, Enrico,

Bibliografia dannunziana, seconda ed. accresciuta, Firenze, Le Monnier, 1941 [prima ed. Roma, Vlpiano, 1939]

FORCELLA, Roberto,

D'Annunzio, 1863-1883; 1884-1885, 2 voll., Roma, Fondazione Leonardo per la Cultura, 1926 e 1928; 1886; 1887, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1936 e 1937

VECCHIONI, Mario,

Bibliografia critica di Gabriele D'Annunzio, Pescara-Roma, Ed. Aternine,

1977; Primo Supplemento: Bibliografia musicale, Pescara-Roma, Ed. Ater-nine, 1971

- inoltre sono state consultate le sezioni bibliografiche in:

D'ANNUNZIO, Gabriele,

Poesie, a cura di Federico ROSSI FENI, Milano, Garzanti, 1977, pp. CLXXVIII-CXCIV

Storia della Letteratura Italiana, diretta da Emilio FABBRI e Natalino Sapegna, vol. IX: Il Novecento, Milano, Garzanti, 1969, pp. 78-84, a cura di Ezio RAIMONDI

Quaderni Dannunziani, ed. della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", 1955 sgg.

Quaderni del Vittoriale, Gardone Riviera, Fondazione del Vittoriale degli Italiani, 1977 sgg. [la sezione "Biblioteca dannunziana" è a cura di Pietro GIBELLINI].

Inventario dei manoscritti di "Annuncio al Vittoriale", Milano, Mondadori, 1968 (= Quaderni Dannunziani 36-37, 1968)

Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale, 3 voll., Milano, Mondadori, 1976 (= Quaderni dannunziani 42-43, 1976)

D'Annunzio nella sua epoca. Mostra fotografica dal 10 agosto 1975, Gardone Riviera. Catalogo guida. Stampato da "La Varesina Grafica", Azzate (Varese), [s.a.]

2. Studi e saggi vari

ANCESCHI, Luciano,

Le istituzioni della poesia, Milano, Bompiani, 1968

ANCESCHI, Luciano,

Le poetiche del Novecento in Italia, Torino, Paravia, 1972

BECCARIA, Gian Luigi,

Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte, Firenze, Olschki, 1964

BLANCHOT, Maurice,

L'espace littéraire, Parigi, Gallimard, 1955; rist. 1968

BRION, Marcel,

Génie et Destinée. Léonard de Vinci, Parigi, Michel, 1952

CECCHI, Emilio, Ritratti e profili, Milano, Garzanti, 1957

CURTIUS, Ernst Robert,

La littérature européenne et le moyen âge latin, Parigi, Presses Universitaires, 1956

CURTIUS, Ernst Robert,

Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Berna-Monaco di B.,
8₁₉₇₃

DE MICHELIS, Eurialo,

Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo, Milano, Mursia, 1976

DE ROBERTIS, Giuseppe,

Scrittori del Novecento, Firenze, Le Monnier, ⁴1958

DE ROBERTIS, Giuseppe,

Altro Novecento, Firenze, Le Monnier, 1962

FALQUI, Enrico,

Novecento letterario italiano, vol. 3, Narratori e Prosatori: da D'Annunzio a C.E. Gadda, Firenze, Vallecchi, 1971

GOEBEL, Gerhard,

Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1971

HOCKE, Gustav René,

Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Amburgo, Rowohlt, 1957 (rowohlts deutsche enzyklopädie)

HOCKE, Gustav René,

Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst, Amburgo, Rowohlt, 1959 (rowohlts deutsche enzyklopädie); trad. ital.: Milano, il Saggiatore, 1965

HUIZINGA, Johan,

Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Ambruge, Bownelt, 1980
[ma: 1958]

JANTZEN, Hans,

Kunst der Gotik, Ambruge, Bownelt, 1980 (Bownelt's deutsche encyclopaedie)

JOHANSEN, Svend,

Le symbolisme, Ginevra, Slatkine reprints, 1972

KELLER, Otto,

Die antike Tierwelt, t.2, Leipzig, Engelmann, 1913

LADENDORF, Heinz,

"Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit", Archäologischer Anzeiger,
Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 76, 1961,
761-96

LADENDORF, Heinz,

"Labyrinth. Phantastische Kunst vom 16. Jh. bis zur Gegenwart". Katalog
der Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für bildende Kunst (Kunstverein
Berlin) und der Akademie der Künste, Oktober-November 1969, pp. 13-20

LOHNER, Edgar,

"Das Bild des Schwans in der neueren Lyrik", in: Festschrift für Bernhard
Blume, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, pp. 297-322

MARZOT, Giulio,

Il decadentismo italiano, Bologna, Cappelli, 1970

MASINI, Ferruccio,

Lo sguardo della Medusa, Bologna, Cappelli, 1977

MATTHEWS, William Henry,

Mazes and Labyrinths. A general Account of their History and Developments,
London, New York [ecc.], Longmans, Green and Co., 1922

MENGALDO, Pier Vincenzo,

La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale, Milano, Feltrinelli,
1975

MONTALE, Eugenio,

"Gozzano, dopo trent'anni", in: Sulla Poesia, a cura di Giorgio ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, pp.54-62 [ma: Lo Smeraldo, a.v., n.5, 30 sett. 1951, 3-8, e poi in: Guido GOZZANO, Poesie, Milano, Garzanti, 1960, pp.7-15]

NENCIONI, Enrico,

Saggi critici di letteratura italiana, Firenze, Le Monnier, 1898

AA.VV., Novecento, I Contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana, Ideazione e direzione di Gianni GRANA, vol. I, Milano, Marzorati, 1979.

OHLY, Friedrich,

Hohelied-Studien, Wiesbaden, Steiner, 1958

OJETTI, Ugo,

Alla scoperta dei letterati, Firenze, Le Monnier, 1967 [ma: 1946]

PACCAGNINI, Giovanni,

Il palazzo ducale di Mantova, Torino, Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1969

PADOAN, Giorgio,

Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante, Ravenna, Longo, 1977

PARATORE, Ettore,

"Ovidio nel bimillenario della nascita", in: AA.VV., Studi Ovidiani, Roma, Istituto di studi romani, 1959, pp.113-131

PAZZ, Mario,

La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Firenze, Sansoni, 2a rist. della 4a ed., 1973 [ma: Milano-Roma, Soc. edit. La Cultura, 1930]

PAZZ, Mario,

La filosofia dell'arredamento, Milano, Longanesi, 1964 [ma: Roma, Staderini, 1945]

PRAZ, Mario,

Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo",
Milano, Mondadori, 1972

RONSE, Henri,

"Le labyrinthe, espace significatif", Cahiers internationaux de symbolisme
9-10, 1965-66, 27-43

SALINARI, Carlo,

Miti e coscienza del decadentismo italiano, Milano, Feltrinelli, ⁴1969

SANGUINETI, Edoardo,

Tra liberty e crepuscolarismo, Milano, Mursia, rist. 1970

SANGUINETI, Edoardo,

Guido Gozzano. Immagini e letture, Torino, Einaudi reprints, 1975

SANTARCANGELI, Paolo,

Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo, Firenze, Vallecchi,
1967

SCHRADER, Ludwig,

Sinne und Sinnesverknüpfungen, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag,
1969

SIGNORELLI, Olga,

Eleonora Duse, Bologna, Cappelli, 1962 [ma: Roma Gherardo Casini, 1955;
e poi: Milano, Silva, 1959]

TODOROV, Tzvetan,

Littérature et signification, Parigi, Larousse, 1967

TODOROV, Tzvetan,

"Poetik", in: AA.VV., Einführung in den Strukturalismus, a cura di F. WAHL,
Francoforte, Suhrkamp, 1973, pp.105-79 [prima in francese, in: AA.VV.,
Qu'est-ce que le structuralisme?, Parigi, Seuil, 1968, pp. 97-166]

ULLMANN, Stephen,

Grundzüge der Semantik, Berlino, de Gruyter, 1967
[ma: The principles of semantics, Glasgow Univ. Publ., ²1957]

VEIT, Walter,

"Toposforschung", in: AA.VV., Toposforschung, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973

III. Opere generali, dizionari enciclopedici, vocabolari

BATTISTI, Carlo / Giovanni D'ALESSIO

Dizionario etimologico italiano, Firenze, Barbèra, 1950-57, 5 voll.

CHEVALIER, Jean / Alain GHEERBRANT,

Dictionnaire des symboles, Parigi, Laffont, 1969 (²1973-74, 4 voll.)

FUMAGALLI, Giuseppe,

Chi l'ha detto? Tesoro di citazioni italiane e straniere di origine letteraria e storica, Milano, Hoepli, ¹⁰1968

HUNGER, Herbert,

Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Vienna, Hollinek, ⁶1969

Lexikon der christlichen Ikonographie, a cura di Engelbert KIRSCHBAUM SJ†

[ET AL.], vol. III, Roma-Friburgo-Basilea ecc., Herder, 1971

MOHR, Gerd-Heinz,

Lexikon der Symbole, Düsseldorf-Köln, Diederichs, 1971

PASSERINI, Giuseppe Lando,

Il Vocabolario dannunziano, Firenze, Sansoni, 1928

TOMMASEO, Nicolò / Bernardo BELLINI,

Dizionario della Lingua Italiana, nuovamente compilato, Torino, UTET, 1861-1879, 8 voll.; rist., con prefazione di G. FOLENA, Milano, Rizzoli, 1977, 20 voll.

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, a cura

di Arthur HENKEL e Albrecht SCHOENE, Stoccarda, Metzler, nuova ed. completata 1976

Enciclopedia Dantesca, diretta da Umberto Eco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.

Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da G. Treccani, 1929-1939, 35 voll.; più un vol. di indici e 5 voll. di appendici, 1934-1961; più i 3 voll. dell'Enciclopedia del Novecento finora usciti.

LURKER, Manfred,

Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, Monaco di B., Kösel, 1973

WARTBURG, Walter von, Dictionnaire étymologique de la langue française, Parigi, Presses Universitaires de France, ⁵1968

La bibliografia è aggiornata al 1978 / 79.

Curriculum

Sono nata il 20 luglio 1948 ad Aarau, dove frequentai le scuole elementari e medie; alla Scuola Cantonale di Aarau ottenni, nel 1968, la maturità tipo B.

Il semestre estivo dello stesso anno mi iscrissi alla Facoltà di Lettere dell'Università di Zurigo, scegliendo come materie il francese, l'italiano e lo spagnolo. I miei studi zurighesi furono integrati da un soggiorno a Madrid, uno a Firenze e un altro a Ginevra. Nel 1974 superai gli esami di Licenza. La presente tesi di laurea fu approvata dalla Facoltà nel 1977.

Attualmente sto lavorando come assistente presso il Seminario di Romanistica dell'Università di Zurigo.

Penso con gratitudine a tutti i miei professori zurighesi, e sono particolarmente riconoscente al prof. Georges Güntert, il cui insegnamento mi ha dato preziosi suggerimenti durante i miei anni universitari ed oltre.

